

DIOGO ALBERTO ROSA FRANCISCO

A FIGURA DO PADRE NA OBRA FICCIONAL DE CAMILO CASTELO BRANCO



UNIVERSIDADE DO ALGARVE
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

2018

DIOGO ALBERTO ROSA FRANCISCO

A FIGURA DO PADRE NA OBRA FICCIONAL DE CAMILO CASTELO BRANCO

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO, CULTURA E ARTES

(ESPECIALIDADE EM ESTUDOS CULTURAIS)

TRABALHO EFECTUADO SOB A ORIENTAÇÃO DE:

CARINA INFANTE DO CARMO



UNIVERSIDADE DO ALGARVE

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

2018

A FIGURA DO PADRE NA OBRA FICCIONAL DE CAMILO CASTELO BRANCO

DECLARAÇÃO DE AUTORIA DE TRABALHO:

Declaro ser o autor deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da listagem de referências incluída.

O Candidato

ÍNDICE

Introdução	p. 1
I. Camilo, o romancista.....	p. 4
II. Camilo e a religião	p. 24
III. As personagens à lupa do narrador camiliano	p. 38
IV. O padre na obra ficcional camiliana	p. 63
1. O padre maldito	p. 65
2. O padre benevolente	p. 70
3. O padre corrupto	p. 79
4. O padre como pai de família	p. 82
V. Arautos do terror (da literatura gótica e negra)	p. 88
Considerações finais	p. 112
Bibliografia	p. 116

A FIGURA DO PADRE NA OBRA FICCIONAL DE CAMILO CASTELO BRANCO

Resumo: Este trabalho pretende sugerir uma tipologia à vasta galeria de padres como personagens recorrentes na obra ficcional de Camilo Castelo Branco. O padre é uma figura que aparece com regularidade nos romances de Camilo e todos eles manifestam naturezas distintas, o que abre espaço para analisar as suas funções na narrativa e o seu significado ideológico. Para isso procura perceber-se a forma como se afirmou o romance em Portugal para chegarmos ao estatuto de romancista que Camilo alcançou. Tratando-se de uma personagem religiosa, será vital tarefa compreender a história do panorama religioso no tempo de Camilo, com o pano de fundo da guerra civil entre liberais e absolutistas, assim como a educação com mestres-padres do escritor para compreender a sua posição espiritual/religiosa face à realidade católica do país. Escolhemos dois romances, *A Filha do Arcediago* (1854) e *O Retrato de Ricardina* (1868), em que o narrador camiliano dá uma especial atenção às figuras clericais, por isso analisaremos a sua intervenção para descodificar a mensagem em cada um desses exemplos. Já no final explicamos a importância dos padres malditos em Camilo como mensageiros do infortúnio, sendo que este tipo de padre é inspirado no terror gótico e no terror psicológico. Este último objectivo serve para explicar a confluência que Camilo soube aproveitar do romance europeu seu contemporâneo para criar padres de natureza negra e mórbida e assim conceber romances de rasgos emocionantes e melodramáticos.

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco; Padres; Romantismo; Romance; Religião; Gótico.

Abstract: This work intends to suggest a typology for the vast gallery of priests as recurring characters in the fictional work of Camilo Castelo Branco. The priest is a figure who appears regularly in Camilo's novels and all of them manifest distinct natures, which opens space to analyze their functions in the narrative and its ideological meaning. In order to do this, we try to perceive the way in which the novel was affirmed in Portugal to get the *status* of novelist that Camilo reached. As a religious figure, it will be important to understand the history of the religion in Camilo's time, with the background of the civil war between liberals and absolutists, as well as the education with the writer's priests to understand his spiritual/religious position facing the catholic reality of the country. We

chose two novels, *The Archdeacon's Daughter* (1854) and *The Picture of Ricardina* (1868), which the camillian narrator gives special attention to clerical figures, so we will analyze his intervention to decode the message in each of these examples. In the end we explain the importance of the cursed priests in Camilo as messengers of misfortune, being this a kind of priest inspired by the gothic terror and the psychological terror. This final task serves to explain the confluence that Camilo knew to take advantage of the contemporary european novel to create priests of dark and morbid nature and thus to conceive novels of exciting and melodramatic traits.

Keywords: Camilo Castelo Branco; Priests; Romanticism; Novel; Religion; Gothic.

Obs: *Esta dissertação de mestrado não foi escrita segundo o novo acordo ortográfico.*

INTRODUÇÃO

A literatura portuguesa do século XIX é sem sombra de dúvidas um verdadeiro baú de riqueza e renovação. É nesta época que encontramos o caminho aberto para a introdução de ideias, estéticas e mentalidades que irão confluír na nossa cultura, quebrando com o Antigo Regime. É o século de grandes mudanças políticas, sociais, económicas e culturais, e inúmeros escritores portugueses de então não foram de todo alheios às alterações que a sociedade portuguesa sofria, sendo inclusive protagonistas dessa mudança. Uns construíram as bases da ideia de nação e identidade nacionais, participaram na revolução da imprensa entre nós, renovando os modos de escrita e abrindo o país a novas formas de entender e de escrever sobre o mundo e a história, em particular o romance.

Este género narrativo tornou-se no modelo com mais adesão pelos seus apreciadores dentro da escrita literária e entrou no lugar principal de representação dos costumes, dos quadros históricos, das aventuras audazes, dos lances melodramáticos, e cada vez mais da análise das paixões e almas humanas. Daí o romance poder ser um universo uno e diversificado, dando a possibilidade de figurar situações e personagens que impressionem o leitor e permitam vislumbrar as múltiplas facetas que um romancista pode ter.

A este propósito, não será demais recordar o génio de Camilo Castelo Branco (1825-1890), romancista, poeta, dramaturgo, polemista, historiador e cronista, que soube desde muito cedo e ao longo da sua vida criar um universo próprio com a sua vasta obra literária. Ao lado de outros grandes nomes oitocentistas como Alexandre Herculano, Almeida Garrett ou Eça de Queirós, é Camilo o representante de um trabalho incansável, – e no caso dele, profissionalizado – o símbolo do romancista maior português do século XIX. Tendo intervenção em quase todos os géneros literários existentes, é na novelística que manifesta uma maior presença. A obra camiliana possui um campo fértil tanto de linguagem como de personagens, permitindo descobrir uma cosmovisão extensa onde se cruzam inúmeras linhas de leitura. E é ao explorarmos essa cosmovisão rica e diversa que nos daremos conta de uma galeria imensa de personagens que vagueiam nas linhas dos seus romances. São narrativas de intensa atracção que relatam as vivências humanas das gentes de Trás-os-Montes, Minho, Lisboa, e retratam figuras humanas nos seus momentos tanto de pura comédia como da mais cruel tragédia humana.

Entre o pícaro e o trágico, nenhuma personagem está isenta da observação e controlo do narrador camiliano, que manifesta com regularidade a sua presença na narrativa. Salientam-se figuras populares, burgueses, proprietários e também padres, que têm voz ou presença passageira na esmagadora maioria das obras camilianas. De facto, não são apenas as gentes das aldeias ou burgueses que detêm grande parte do espaço dentro da narrativa, pois a parte restante complementa-se muitas vezes graças à intervenção directa ou indirecta do clérigo como uma personagem-tipo essencial inserida no quadro de costumes. Uma das justificações que podemos apreender sobre a valorização do padre como personagem crucial dentro das histórias é o facto de ele ser uma peça basilar dentro da estética da literatura romântica:

A inclusão da figura do padre ou do frade, não muito diferentes a nível do tratamento romântico, remete inquestionavelmente para uma realidade social e literária. Antes de mais, não devemos esquecer que a caracterização do padre ou do frade é sobretudo devedora da estética romântica e que o aproveitamento deste tipo de personagens não foge à regra de caracterização de outros heróis que não tinham professado. Por outro lado, um certo anticlericalismo próprio da política liberal torna-se responsável pelo tom frequentemente crítico e irónico que se imprime à actuação destes clérigos, nem sempre altos modelos de virtudes.¹

Estas palavras de Maria de Fátima Marinho convocam a memória de um passado, em que o padre teve uma acção capital e Camilo soube inserir na sua obra literária a presença da figura clerical para que não fosse vista apenas por uma classe social. Ele fez com que o padre fosse antes retratado como uma imagem eterna da humanidade, descrevendo as suas vicissitudes e relações de ordem diversa com as outras personagens na narrativa. Contudo, resta fazer a seguinte pergunta: porquê o padre?

É justamente pela relevância desta questão que esta tese de mestrado pretende apresentar uma pesquisa aprofundada sobre a representação do padre na obra literária de Camilo Castelo Branco. Assim, o nosso objecto de estudo serão as diversas imagens do padre nas obras de Camilo, sobretudo nas novelas e romances. Poderemos até especular sobre as razões que levaram Camilo a expor o vulto do padre como matéria fulcral nas suas obras, assim como a forma como é representado segundo a confluência de várias estéticas culturais que Camilo absorveu e recriou.

No capítulo I, será feita uma introdução ao romantismo em Portugal para compreender a influência que este movimento político-cultural teve na sociedade. A partir

¹ MARINHO, Maria de Fátima, «Padres e frades: de malditos a corruptos», *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, vol. XXII, II série, 2005, p. 223.

daí, faremos uma viagem sobre a entrada do romance no campo literário português, mostrando brevemente as diferentes manifestações entre os nossos primeiros escritores românticos, assim como Camilo chegou até ao romance. Só dessa maneira poderemos compreender o contributo incontornável deste escritor para a maturação da prosa romanesca.

No capítulo II, exploramos a história da religião em Portugal durante a primeira metade do século XIX, tomando a guerra civil entre liberais e absolutistas como ponto de referência histórico, aliás bastante explorado pela escrita camiliana. Neste capítulo não deixaremos de entrar em alguns pormenores biográficos do autor, caso da sua educação religiosa que poderá iluminar a sua posição religiosa e/ou espiritual na época em que vive, assim como a sua intervenção polémica com outras personalidades em matérias religiosas.

O capítulo III resgata algumas cenas de vital importância sobre o olhar do narrador camiliano em relação a algumas personagens-padre. São disso exemplo a intervenção-chave do padre Pires em *A Filha do Arcediago* (1854) e o exercício conflituoso do abade Leonardo Queirós em *O Retrato de Ricardina* (1868). Esta secção servirá para ver como o narrador controla as diferentes vozes clericais para intensificar o suspense e atingir o clímax da narrativa.

O capítulo IV propõe a tipologia dos diferentes padres que se encontram ao longo da obra camiliana, sendo que todos eles apresentam categorias distintas. A variada tipificação desses padres servirá para esclarecer diferentes instrumentos de visão que o narrador camiliano expõe em narrativas concretas.

Indo ao encontro de uma influência gótica latente sobre Camilo, o capítulo V pretende explicitar o carácter gótico de alguns padres camilianos, como sejam o padre Carlos da Silva em *Anátema* (1850) e o padre Dinis Ramalho e Sousa em *Mistérios de Lisboa* (1854). O primeiro serve de modelo para uma narrativa gótica inspirada pelo gosto inglês setecentista. Já o segundo é o caso de um terror que explora os contornos psicológicos, também designado por terror *negro* pelas sensações de medo, estranheza, doença e loucura da personagem. Este último capítulo pretende também analisar o meio de terror em que as personagens do estão inseridas e de como isso influi nas restantes figuras da narrativa.

I. Camilo, o romancista

Imaginemos que temos um momento para tentar responder à seguinte pergunta: que tipo de escritor é Camilo Castelo Branco? Camilo é um escritor romântico? Um escritor realista? Ou talvez, dito de uma maneira híbrida, um realista romântico? As perguntas não têm (nem têm de ter) uma resposta óbvia e imediata.

A verdade é que, no momento em que Camilo Castelo Branco começa a publicar os seus primeiros romances, a partir da década de 1850, a realidade literária portuguesa já começava a manifestar algumas diferenças estéticas e culturais. O hibridismo estético em Camilo resulta da conjugação de narrativas cujo tema dominante é o amor (cultivado pelo escritor como uma espécie de «religião») com a crítica de costumes. Ele conhece a fundo a matriz romântica de que se apropria e que subverte. Está ele próximo da escola realista, o que não o impede de ironizar o novo estilo em romances como *A Queda de um Anjo* (1865), *Eusébio Macário* (1879) e *A Corja* (1880). Sendo assim, essa ironia aplicada não o compromete com as ideias da nova forma de “pintar” a sociedade ao modo realista de Eça de Queirós ou de Júlio Dinis. Aliás, uma das características que marcam o desajuste de ideias e a contradição sempre presente no autor do *Amor de Perdição* foi o facto de dizer que nunca esteve inserido em nenhuma das correntes estético-literárias do seu tempo, apesar de ter bebido delas à sua maneira sem nunca marcar uma pegada clara e definitiva.

Abel Barros Baptista ajuda-nos a compreender a complexidade do tempo oitocentista e do escritor camiliano no seio dele:

Habitúamo-nos [...] a classificar a produção literária oitocentista em correntes bem precisas e de largo prestígio: romantismo, naturalismo, realismo, simbolismo. Claro que várias obras vão circulando de uma corrente para outra ou engendrando correntes intermédias («realismo romântico», por exemplo), e a de Camilo já deve ter passado por quase todas. Aliás, a este respeito, a dificuldade não está em classificar o conjunto da sua obra: tem sido, como se sabe, romântica, realista romântica, ultra-romântica e até realista, com resultados mais ou menos insignificantes. Não, o problema principal ainda é o homem, ou seja, a sua aversão às escolas, às correntes, a sua marginalidade relativamente aos cenáculos ideológicos e a errância violenta em que foi atacando e ridicularizando todos (mas sobretudo os naturalistas, claro), sem se situar conscientemente em nenhuma delas.²

Atentemos ao sintagma *realista romântico*, dois termos intimamente ligados um ao outro que trazem em si cargas semânticas distintas mas que se complementam à luz da

² BAPTISTA, Abel Barros, *Camilo e a Revolução Camiliana*, Lisboa, Quetzal Editores, 1988, pp. 17-18.

compreensão da *obra camiliana*. Aqui o substantivo «romântico» abarca a ideia de representar um Portugal ainda abalado pelas tensões entre absolutistas e liberais, dando evidência às gentes simples e populares que marcam constante presença na ficção camiliana. Não será já a ideia nacionalista de enaltecer um Portugal de maneira crítica, calorosa e patriótica como fizeram os escritores-cidadãos Garrett e Herculano nos seus textos literários. Persistem, entretanto, na ficção camiliana várias marcas do romantismo como a presença do herói romântico na pele de um Simão Botelho, em *Amor de Perdição* (1862) mas também e sobretudo a escrita do mundo social com olhar e discurso irónico, implicados e conscientes dos recursos linguísticos e ideológicos neles envolvidos.

As cores quentes e de luta presentes na produção romanesca de Camilo Castelo Branco marcam os constantes infortúnios e as paixões em que florescem as personagens principais. Acresce uma constante linha trágica que cobre o rosto das forças ora sobrenaturais que causam o terror nas personagens, ora divinas por uma vontade (de Deus?) que determina a intriga. O romantismo cultivado por Camilo «representa, de modo global e sistémico, uma revolta, uma contestação e uma refutação, em relação à modernidade burguesa e capitalista, produto da racionalidade filosófica, científica e técnica, gerada pela *Aufklärung*»³. Já Óscar Lopes⁴ sublinhara este aspecto como traço distintivo da obra camiliana, materializado em várias heroínas que, em nome do amor, afrontam o pai e por extensão o *statu quo* burguês e material da sociedade envolvente:

O conflito mais típico da ficção de Camilo enraíza nesta perspectiva histórico-cultural, e por isso se distinguem com facilidade dois tipos de obstáculos determinantes dos seus dramas (se não tragédias) de amor: os obstáculos ligados aos preconceitos nobiliárquicos, às questões de linhagem ou de habilitação ao património vinculado; e os obstáculos que se relacionam com a propriedade capitalista, sobretudo a já brasonada pelo constitucionalismo monárquico. Esta bipartição precisa de ser (sobretudo cronologicamente) modulada, mas é esteticamente significativa; as feições odiosas do pai tirano ou do jovem cúpido e brutal da antiga nobreza não se confundem com a sordidez do (mau) «brasileiro» (...).⁵

Vejamos agora o sentido que pode ganhar o adjectivo «realista» no olhar camiliano. É frequente associar ao realismo a forma mais crua e descritiva, acrescida de

³ BUESCU, Helena Carvalhão, «Romantismo» in *Dicionário do Romantismo Literário Português*, (org. Helena Carvalhão Buescu), Lisboa, Caminho, 1997, pp. 489-490.

⁴ LOPES, Óscar, *Ensaio Camilianos*, (organização, prefácio e notas de Luís Adriano Carlos), Porto, Fundação Eng.º António de Almeida, 2007.

⁵ *Idem*, «Claro-escuro camiliano», in *Ensaio Camilianos*, (organização, prefácio e notas de Luís Adriano Carlos), Porto, Fundação Eng.º António de Almeida, 2007, p. 41.

traços paródicos com que os derradeiros romances de Camilo fazem a crítica de costumes, na linha do seu tão adorado e criticado Honoré de Balzac⁶. A obra de Camilo é de tal maneira marcante na escrita romanesca que tanto faz chorar pela sua carga melodramática, como causa o riso pela descrição de cenas humorísticas. Já em 1854, em *A Filha do Arcediago*, Camilo não poupa na construção humorística da composição de António José da Silva em momentos de autêntica descrição satírica. Neste romance, António José da Silva é um mercador de panos no Porto e uma das personagens principais. Ao longo da narrativa verificamos vários momentos marcados pelo ridículo e pela sátira social que o narrador camiliano concentra naquela figura. Nesses momentos apresentam-se situações de descrição física do mercador, cujo resultado revela o ridículo da animalização da personagem e o humor manifestado nessa descrição. É o que acontece no passo seguinte:

E, a 23 de Agosto do mesmo ano, o negociante da Rua das Flores que mais suava e bufava aflito com a calma era o mesmo Sr. António José da Silva. O Sr. António, como os seus caixeiros o chamavam, tinha razão para suar. As bochechas balofas e trémulas, dilatadas pelo calor do Estio, ressumavam-lhe um suco oleoso, que descia em regos pelos três rofegos da barba e vinha aderir a camisa às duas grandes esponjas, que formavam os seios cabeludos do nosso amigo atribulado.⁷

Observando de perto os conteúdos presentes na obra camiliana, é possível verificar que Camilo “pinta” a sociedade num tom bastante singular. Fá-lo de formas diversas: desde a sacralização do amor enquanto religião primordial e da vida humana, passando pela descrição humorística das cenas típicas e populares das gentes do Minho e Trás-os-Montes ou pela “descompostura” de sátira social às classes burguesas. Além disso, cria com muita frequência narrativas em que predominam a afeição familiar, com o filho abandonado (ou órfão) e padres como personagens-tipo de extensa composição e análise.

Chamar-lhe *realista romântico* designa, então, as qualidades de um escritor que incorpora o lado romântico, graças a figuras que estão em constante conflito tanto político e social (o que sugere a ideia de luta pelos ideais pela liberdade). Não se centra na

⁶ Ao longo da obra ficcional camiliana verificamos esta consideração paradoxal pelo romancista francês, posto que Camilo lera com interesse a sua obra romanesca. Admirava a sua escrita e maneiras inovadoras de construir a sociedade moderna, no entanto não se identificava de todo com o seu modelo literário. Daí a sua constante necessidade de referir várias vezes o seu nome em questões estilísticas.

⁷ BRANCO, Camilo Castelo, *A Filha do Arcediago*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2001, p. 7.

particularidade histórica no sentido de procurar uma génese portuguesa no nosso passado medieval, como fizera outrora Herculano. Segue antes a tendência para pintar a sociedade e os seus problemas sociais, como a ganância, os contornos vingativos e violentos e as texturas mentais de muitas personagens. Essas personagens vitimizadas podem estar dementes devidos às dificuldades que o mundo exterior lhes apresenta por problemas pessoais de cada um.

Camilo Castelo Branco amadureceu como escritor acompanhando de perto os acontecimentos políticos, sociais e culturais que abalavam Portugal. Jacinto do Prado Coelho⁸ e outros críticos camilianos tendem normalmente a colocar Camilo no lugar de uma segunda fase do romantismo português, na sequência da obra de Alexandre Herculano, Almeida Garrett e António Feliciano de Castilho. Marca a diferença pela intensa actividade romanesca: Camilo decide marcar a sua escrita através do romance, género literário já dominante nos restantes países da Europa que se transformou «na mais importante e mais complexa forma de expressão literária dos tempos modernos»⁹.

Não por acaso Abel Barros Baptista associa a palavra «revolução» romanesca a Camilo¹⁰. Na verdade é este autor que dá a verdadeira maturidade entre nós àquele género literário. Não quer isto dizer, como é óbvio, que Camilo tenha sido o primeiro romancista português, até porque não se podem esquecer dos romances *O Bobo* (1843), *O Pároco da Aldeia* (1844) e *Eurico, o Presbítero* (1844) de Alexandre Herculano. No entanto, quando Abel Barros Baptista fala de «revolução camiliana», refere, antes de mais, a importância de Camilo na imposição massiva deste género literário no país. Não se trata apenas de uma questão de quantidade de romances que ele publicou, mas também da forma como o fez. O “verdadeiro” aspecto do ensaio de Baptista dá com o início da explicação sobre a evolução do romance enquanto género dominante e de como esse mesmo género revela a sua centralidade na obra de Camilo: «Esta propedêutica chamará revolução camiliana ao movimento vasto e profundo de transformação da ordem do discurso oitocentista que tem como forma terminal a imposição do género romanesco como género dominante da hierarquia dos géneros literários»¹¹. Do ponto de vista historiográfico, é verdade que até

⁸ COELHO, Jacinto do Prado, *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, 2ª ed., Coleção Temas Portugueses, Lisboa, IN-CM, 1981.

⁹ SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 8ª ed., Coimbra, Edições Almedina, 2011, vol. I, p. 671.

¹⁰ BAPTISTA, Abel Barros, *op.cit.*, p. 51.

¹¹ *Idem, ibidem.*

ao século XIX a produção romanesca era muito escassa: «O essencial reside na dispersão e na fraqueza das tentativas que precederam o séc. XIX no esforço de imposição do discurso romanesco. O próprio século de oitocentos tomou consciência dessa situação, e foi interpretando a seu modo»¹².

Vendo a popularidade do romance como género literário superior e o atraso da entrada deste em Portugal, e tendo em conta que ele era largamente suplantado pela poesia, os escritores como Alexandre Herculano e outros seus contemporâneos não se abalançaram muito pelo romance. Baptista menciona os aspectos dessa mesma realidade:

O romance é, em termos de opinião e de apreciação públicas, um género menor, que não honra quem o pratica e sobretudo se aponta como origem de muitos males, o maior dos quais seria a perniciosa influência estrangeira, responsável pela perda de coesão dos bons costumes e das boas tradições portuguesas; em suma, o romance apresentava-se como um dos bodes expiatórios da desagregação do antigo regime, ponto de vista que o novo regime liberal nem sempre se impedia de adoptar (...).¹³

Aliás, com a crise cultural portuguesa instalada, o que mais se debatia era um modo próprio português que se discutisse os problemas do país com os verdadeiros valores nacionais e com base nos ideais românticos que estavam a expandir-se pela Europa. O facto de o romance se ter disseminado com grande influência no meio europeu incitou cada vez mais à discussão de um modelo de cariz nacional em confronto com os modelos europeus:

Era flagrante o confronto entre a evolução do género na literatura europeia e a inexistência de uma tradição nacional. Na percepção deste confronto se vai formar a consciência da crise: era preciso colmatar o atraso, renovar a literatura portuguesa de modo radical, sem que isso implicasse a perda do carácter nacional.¹⁴

Em todo o caso, tanto Herculano como Almeida Garrett estiveram exilados no estrangeiro durante as guerras liberais, o que lhes permitiu entrar em contacto com as realidades culturais e estéticas dos países em que se encontravam. Não admirará então que Herculano seja visto como o primeiro romancista em Portugal: «Herculano, por exemplo, julgou-se o fundador do romance moderno português. Pelos menos, é isso que

¹² *Idem*, p. 59.

¹³ *Idem*, pp. 71-72.

¹⁴ *Idem*, p. 72.

parece insinuar nas advertências de *Lendas e Narrativas*»¹⁵. No entanto, graças à sua «revolução», Camilo viria a tornar-se no grande romancista do século, não o primeiro, mas aquele que se destacou por ampliar a sua actividade romanesca a um nível veloz e incansável:

No fundo, tanto Herculano como os plumitivos que discutiram a questão supunham que, uma vez introduzido o romance histórico, bastaria desviá-lo do passado para a actualidade. (...) daí ainda que, quando apareceu um senhor a escrever chamado Camilo Castelo Branco, todos ou quase todos se limitassem a saudá-lo com essa «ironia honorífica» que era o título de *primeiro romancista português*.¹⁶

Sendo assim, durante a primeira metade do século XIX a produção romanesca em Portugal não é uma realidade firmada:

(...) porque o romance aparecia já como género liberal por excelência, aquele que apresentava maiores possibilidades de estender a sua acção às várias camadas sociais (Herculano, que considerava o drama o género mais eficaz neste capítulo, obteve um êxito fulgurante como autor de «romances históricos»).

Tal consideração é vista tanto na perspectiva de produção artística como de leitura e citação. Além disso, o romance era visto pelos autores portugueses como um género inferior que não manifestava fórmulas verdadeiramente eficazes na maneira de contar histórias, assim como não tinha força suficiente para captar casos humanos da realidade contemporânea ou não, para criticar os seus costumes. Esse processo foi demorado e faseado até se poder falar de *romance português*. Aquilo que mais se evidencia nas primeiras décadas são então as ficções históricas que Herculano publica, ainda que sejam essencialmente contos e novelas.

No entanto, Baptista mostra como essa linearidade de Herculano tomou duas vias que possibilitaram a afirmação do romance em Portugal e como esse romance era composto. Por um lado, temos a necessidade de composição de um panorama histórico e antigo para enaltecer as origens de Portugal e projectá-las nos tempos modernos. Por outro, temos a abertura visível para perceber como esse romance histórico dará espaço a um novo modelo romanesco para discutir os problemas coevos da sociedade:

¹⁵ *Idem*, pp. 59-60.

¹⁶ *Idem*, p. 60.

¹⁷ *Idem*, p. 74.

Ora, é precisamente o processo dessa transposição que aqui está em causa, mas, para o compreender, será necessário distinguir dois níveis que Herculano parece confundir: primeiro, trata-se de averiguar se o romance histórico foi de facto introduzido com criação simultânea de forma e substância e numa absoluta ausência de modelos domésticos; depois, decidir da contribuição do romance histórico para a implementação do romance moderno na nossa literatura.¹⁸

No caso de Herculano a sua ficção histórica não surge apenas no sentido de dar a conhecer ou a recordar os feitos de Portugal e as suas origens. Pretende também representar o pano de fundo histórico sobretudo medieval, e então o seu romance histórico recua ao passado e traz à luz a gloriosa origem de uma nação. Herculano chega a explorar as potencialidades do género romanesco através do desenho psicológico das personagens nas suas ficções. Explora não tão centradamente uma única personagem ao longo da narrativa, mas aproveita antes uma figura, o espaço físico e social e outros elementos narrativos para se compor um panorama colectivo situado no passado mas com remissão para o presente:

Um conteúdo que, como se sabe, não tem uma carácter propriamente passadista: o projecto é intervir no presente, é buscar na zona do passado em que Portugal viveu de acordo com a sua índole profunda, em que o sentimento nacional se formou, em que a nação atingiu a sua virilidade, os remédios para os males do presente. A nação mergulhada na decadência pelo período da monarquia absoluta, deveria regressar à Idade Média para aí recolher lições indispensáveis à regeneração: muito da teoria da utilidade da história em Herculano passa por aqui, e o romance histórico lá tem o seu papel.¹⁹

Ora já Camilo não envereda por essa via. Os contornos históricos associados às suas personagens delimitam sempre um pano de fundo situado no século XIX, marcado pelo conflito entre os absolutistas e liberais.

Entretanto na Europa já se sentia quotidianamente a presença e “se devoravam” imensos romances que entraram na vida dos leitores como autênticos clássicos da literatura. É o caso de *Werther* de Goethe (1771), *Orgulho e Preconceito* (1813) de Jane Austen, *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe, entre outros. Quando o romance começa a entrar na vida dos leitores portugueses já este mesmo género literário tinha explorado as capacidades de produção no que diz respeito a temas como o macabro e o misterioso através do romance gótico inglês, durante a segunda metade do século XVIII

¹⁸ *Idem*, p. 76.

¹⁹ *Idem*, p. 77.

e primeiras décadas de oitocentos. O chamado «pré-romantismo» inglês já se antecipara décadas antes com a produção de romances que tanto exploravam os conteúdos de terror – caso de *O Castelo de Otranto* (1764) de Horace Walpole –, como testavam as capacidades efabulatórias dos primeiros romances negros ou de terror, muitas vezes divulgados por via folhetinesca²⁰.

Com Garrett exilado entre Inglaterra, França e Bélgica, e Herculano em Inglaterra e França, a situação política não lhes favorecia os meios essenciais para retornar à sua vida normal e de publicar as suas obras até aos derradeiros dias da guerra civil em Portugal: «As sucessivas vagas de retorno e retrocesso do absolutismo deram origem a emigrações em massa, sobretudo para França e Inglaterra, de políticos e intelectuais»²¹. No entanto, o tempo que permaneceram no estrangeiro permitiu-lhes ter tempo suficiente para entrarem em contacto com as novas formas culturais desses países, assim como para poderem ler e conhecer os romances do estrangeiro, o que lhes favoreceu imenso o seu conhecimento sobre a nova forma de ler na Europa e a influência que esses mesmos romances prestavam: «Os temas, os géneros literários, as ideias, são importados de fora e impostos de cima para baixo, de fora para dentro»²². Nesse período, o romance conhece projecção pública através da tradução de obras do estrangeiro e não imediatamente pela publicação de romances em primeira mão. A leitura e publicação de obras traduzidas para português de romances dos gigantes europeus como França, Inglaterra e Alemanha permitiram transmitir novas narrativas que impulsionavam no interesse massivo de leitores em Portugal:

O contacto com o estrangeiro reflectiu-se de maneira diversa entre os vários emigrados. Assim, Garrett foi sugestionado principalmente pelo ambiente literário e pela vida social de Inglaterra tradicionalista e conservadora, por leitura de Byron e de Walter Scott, pelo campo e pelas ruínas góticas. Herculano parece ter recebido principalmente o choque da revolução francesa de 1830 e do seu ambiente, dos estudos históricos de Guizot e de Thierry, do catolicismo liberal de Lamennais, o que tudo veio cruzar-se com as influências de Madame de Staël e de Chateaubriand (...).²³

Além disso mostrou também uma nova concepção de prosa narrativa para os mesmos escritores portugueses, que graças à influência dos romances estrangeiros, publicaram

²⁰ SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *op.cit.*, pp. 681-682.

²¹ SARAIVA, António José, *História da Literatura Portuguesa*, 6ª ed., Colecção Saber, Lisboa, Publicações Europa-América, 1961, p. 109.

²² *Idem*, p. 108.

²³ *Idem*, p. 110.

obras de grande popularidade no nosso país. Entre muitas obras francesas e inglesas traduzidas para português pelos nossos autores românticos durante a primeira metade do século XIX, *Nossa Senhora de Paris* (1832) de Vítor Hugo foi o romance que despertou por fim a necessidade de ter este género literário como o mais produzido e essencial para acompanhar o espírito romântico literário na Europa. Houve autores nossos que se inspiraram nos grandes sucessos literários estrangeiros e adaptaram o estilo ao meio literário português. Por exemplo, Almeida Garrett publica *O Arco de Sant'Ana* (1845-1850) inspirando-se em *Nossa Senhora de Paris* de Hugo:

Em Vítor Hugo acharam os nossos românticos outro guia: segundo Sampaio Bruno, «foi neste livro típico de *Notre Dame* que se fundamentou toda a revolução do romance em Portugal». Já durante o cerco do Porto (1832-33), Garrett começava a gizar *O Arco de Sant'Ana*, movido pela magia do romance de Hugo: «Se leu *Notre Dame de Paris*, de Vítor Hugo (escrevia ele a Gomes Monteiro em 1833), é um tanto nesse género o meu romance...» (...).²⁴

Os níveis de analfabetismo, a fragilidade da escola e a turbulência de um país assolado por invasões e guerras faziam definhar à época a rede editorial portuguesa. Paulo Motta Oliveira²⁵ no seu artigo «Cartografia de muitos embates – A ascensão do romance em Portugal» ajuda-nos a conhecer o panorama cultural e editorial do romance antes de este género literário ter conhecido a sua afirmação entre nós:

(...) em 1850, enquanto a proporção da população alfabetizada era 70 % na Inglaterra e 55% na França, em Portugal era apenas de 15%. Mesmo a Espanha já possuía, na época, 25% de alfabetizados, índice a que Portugal só chegaria na virada para o século XX. (...) as décadas de quarenta e cinquenta do século XIX, a população alfabetizada em Portugal era em torno de 500 mil pessoas. Basta uma breve comparação com o Reino Unido para perceber o abismo que separa esses países. A população inglesa era de cerca de 16 milhões e 800 mil pessoas em 1851, o que levava o número de alfabetizados a quase 12 milhões. Assim o mercado editorial português deveria ser algo em torno de 5% do inglês.²⁶

O número de população alfabetizada não era o único factor a ter em conta. Investir e divulgar as obras de escritores portugueses também era algo menos seguro para as

²⁴ COELHO, Jacinto do Prado, *op.cit.*, p. 154.

²⁵ OLIVEIRA, Paulo Motta, «Cartografia de muitos embates – A ascensão do romance em Portugal», *Floema*, Ano VII, nº 9, jan./jun., 2011, pp. 249-282.

²⁶ *Idem*, p. 250.

editoras do nosso país, que tinham as vendas mais garantidas com obras de grande prestígio que circundavam pela Europa²⁷.

Os próprios Garrett, Herculano e o Camilo traduzem os romances históricos de Walter Scott, as novelas góticas de Ann Radcliffe e os escritos religiosos de Chateaubriand, entre outros, proporcionando uma imensa galeria de obras literárias estrangeiras para o nosso pequeno público leitor. Camilo traduz *Le Génie du Christianisme* (1802) de Chateaubriand e Herculano publica n'A *Harpa do Crente* (1838) uma tradução portuguesa de «A Costureira e o Pintassilgo Morto», poema de Lamartine. A tradução permitirá aos nossos escritores românticos adoptarem novos mecanismos de escrita e elaborar a fórmula do futuro romance português. Ainda assim, quando começam a surgir as primeiras manifestações romanescas portuguesas, a concorrência com o estrangeiro é grande:

E quando, enfim, os romancistas portugueses passaram a existir – algo que ocorreu entre os anos 40 e 50 do século XIX –, tiveram de disputar mercado com a vasta produção francesa traduzida, tiveram de oferecer ao público um produto híbrido, ao mesmo tempo suculento para os leitores vorazes de Souvestre, Sue e Dumas, mas com algo a mais em sua preparação, certa *cor local*, em que o público poderia reconhecer traços de seu rosto.²⁸

Era preciso alimentar a vontade de um grupo leitor (já em massa, dir-se-ia) que ansiava seguir o ritmo dos autores do momento, manifestando uma verdadeira «fúria de ler». É por isso que Camilo Castelo Branco terá um impacto maior no seu percurso como romancista. O correr da pena do Camilo profissional da escrita levá-lo-á a escrever obras ao um ritmo alucinante de ano para ano para alimentar o público massivo de leitores e leitoras, assim como garantir o seu sustento pessoal.

Ainda na problemática editorial, a publicação de romances manteve-se por algum tempo na vertente tradutora. Paulo Motta Oliveira ainda nos fala de casos raros de romances portugueses que atingiram o seu auge editorial entre as décadas de quarenta e cinquenta. Ele mostra que dois romances de autores canónicos e outros dois romances hoje quase esquecidos (ou praticamente ignorados) chegaram a alcançar o sucesso de

²⁷ Cf. SOBREIRA, Luís, «Uma imagem do campo literário português no período romântico através dos best-sellers produzidos entre 1840 e 1860», in *ESTUDOS LITERÁRIOS / ESTUDOS CULTURAIS*, Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada (Universidade de Évora, Maio 2001), Associação Portuguesa de Literatura Comparada / Universidade de Évora, CD-ROM, vol. I, 2004.

²⁸ OLIVEIRA, Paulo Motta, *op.cit.*, p. 252.

vendas e ganharam novas edições num espaço de trinta anos. Esses quatro romances são *A Virgem da Polónia* (1847) de José Joaquim Rodrigues de Bastos, *A Mão do Finado* (1853) de Alfredo Hogan, *Eurico, O Presbítero* (1844) de Alexandre Herculano e *Maria, não me mates que sou tua mãe!* (1848) de Camilo Castelo Branco. Essa evolução editorial é talvez o melhor exemplo de que os primeiros rostos do romance português necessitavam de um modelo nacional a seguir, por isso é que estes romances mencionados deixaram uma marca importantíssima na produção e consumo do romance em Portugal.

Tanto *A Virgem da Polónia* como *A Mão do Finado* são romances em que o ambiente narrativo diz respeito a um panorama contemporâneo, realista e transfronteiriço. No primeiro encontramos personagens que buscam um melhor modo de vida, e as peripécias que as envolvem desencadeiam movimentos geográficos entre diferentes países e contextos político-sociais (Polónia-Grécia-Palestina-Itália-Egipto-Estados Unidos). Observando as aventuras de Maria, rapariga frágil e católica, a leitura do romance nos sugere uma narrativa intensa e pesada, uma vez que o leitor vai percepcionando a luta e sofrimento em que ela passa em tempos conturbados. À medida que seguimos a leitura, verificamos que a personagem principal se envolve de perto com as situações de natureza política e social de alguns dos países mencionados: a revolta na Polónia (a grande revolta polaca de 1806), a guerra da independência na Grécia (1821-1829) e a instabilidade política no Egipto (1799-1811). Já para não falar do facto de Artur, outra personagem essencial do romance, ter viajado até Inglaterra, no momento em que tem conhecimento da Revolução Francesa, e aos Estados Unidos da América.

O romance de José Joaquim Rodrigues de Bastos ganha então notoriedade por oferecer ao leitor informações a respeito dos tempos modernos com veracidade na palavra e realismo na descrição de contextos, além de compor uma narrativa que respeita os códigos sociológicos da época:

Uma voz, podemos pensar, que trata do moderno para defender antigos valores. Parece que Bastos, a seu modo, conseguiu construir um romance de temática europeia, com um discurso bem ao gosto – o sucesso o confirma – do público português. Nesta obra, mesmo que o resultado esteticamente apresente problemas para um leitor actual, conjugando modernidade e arcaísmo, ele parece ter encontrado a fórmula perfeita para o ávido público leitor que consumiu esta e outras de suas obras. Personagens e situações por vezes pouco verossímeis, aconrados na história recente, longos discursos do narrador ou dos personagens, pureza quase absoluta nas relações. Este é, de forma sumária, o retrato deste grande sucesso.²⁹

²⁹ *Idem*, p. 262.

Já o segundo romance, *A Mão do Finado* de Hogan, aproxima-se da temática da vingança, proporcionando casos de extremo melodrama que culminará nos momentos trágicos que envolvem a personagem principal, Dantés, com as outras personagens da narrativa. Portanto, para as épocas em que foram publicados, estes dois romances foram os primeiros a atingir o nível de *best-sellers* no país, já que ganharam notoriedade entre o público e mais edições do que outros romances canónicos, nomeadamente fora de Portugal. Tal êxito confirma a forte presença do romance entre nós e como este género literário conseguiu ao início captar a atenção e o interesse de um público leitor carente de histórias modernas e entusiasmantes.

Ainda sobre Herculano e Camilo, as situações de sucesso para ambos também são evidentes. *Eurico, O Presbítero* é uma narrativa de teor histórico: o palco da acção coincide com a Batalha de Guadalete (711 d.C.) que marcou o fim do Reino Visigótico e o início do domínio muçulmano na Península Ibérica. Seguindo a linha do romance histórico de Walter Scott, Herculano efabula a tremenda aventura de Eurico num Portugal invadido pelos mouros. A obra oferece várias formas de leitura possível, sendo que revela uma capacidade moderna de traçar a narrativa histórica originalmente germinada por Scott:

Parece que este livro híbrido de Herculano, mistura, entre outros elementos, de romance histórico e epistolar, pode ser visto como uma outra forma de adaptar o género europeu, em especial aquele cultivado por Scott, a um discurso nacional. Também aqui o embate se trava, desta feita entre um tema ibérico, uma forma importada e a tentativa, por vezes mal sucedida, de adaptá-la a um estilo de narrar a que ela pouco se adequa.³⁰

Maria, não me Mates que sou Tua Mãe! (1848) de Camilo Castelo Branco é, por seu turno, uma novela de teor sensacionalista e moralizante, originalmente publicada num folheto, em edição de autor e sob anonimato. Terá sido inspirado num brutal assassinato, que aconteceu em Lisboa envolvendo uma tal de Maria José, filha de Agostinho José e Matilde Rosária da Luz. Em termos sumários, trata da revolta dessa jovem contra a sua mãe, que a tenta proteger das más influências de um rapaz que a namoriska. A situação descontrola-se e a rapariga acaba por assassinar a mãe, cortando o corpo em pedaços e separando-os em diferentes partes da cidade, sendo que a cabeça é escondida na casa. As

³⁰ *Idem*, p. 265.

partes do corpo são encontradas e a rapariga é acusada pelos crimes que cometeu, acabando por ser executada.

Trata-se de uma novela atendendo ao reduzido número de personagens, à linearidade da acção e à brevidade da narrativa. E todavia, conforme nos lembra Paulo Motta de Oliveira: «Também *Maria! Não me mates, que sou tua mãe*, o maior sucesso de Camilo nos anos 40 e 50, pode ser considerado como um *quase romance*, mas por motivos que não são os mesmos dos livros de Bastos e Herculano»³¹. Esta novela funciona como um texto deambulatório que capta imediatamente a atenção do leitor ou do ouvinte, visto também ser um folhetim de cordel, lido em voz alta para aqueles que não sabiam ler pudessem ouvir a história. O enredo é por si trágico, violento e terrífico, tudo feito à medida não só para entusiasmar o leitor, mas também para o deixar ciente da mensagem sobre uma sociedade violenta e a necessidade de atender à voz da razão do narrador, que ironicamente anuncia «que o fim do mundo está chegado»³². Não por acaso «O texto apresenta um *fait divers* narrado em tom de pregação, muito próximo da oralidade»³³. Se há sucesso com a publicação dessa novela, isso deve-se à novidade do estilo e do conteúdo, sob a forma de uma narrativa quase policial de componente negra que não só causa arrepio e compaixão ao leitor pela morte da mãe da assassina, como também estimula cada vez mais a leitura do mesmo. Terror, macabro, violência e circuntâncias friamente descritivas são o novo grito literário no meio português³⁴. Daí que esta novela de Camilo se tenha tornado num sucesso do público, o que abriu caminho à linha estética do terror nos anos seguintes.

Facto interessante é a quase inexistência de figuras clericais em *A Mão do Finado* de Hogan: Oliveira informa-nos que as últimas edições do romance são atribuídas a Alexandre Dumas, por se tratar de uma sequela d'*O Conde de Monte Cristo* (1845). Talvez a ausência de padres e do poder e influência religiosos sugere uma falta de credibilidade e de fé na sociedade contemporânea, isto é, a força representativa da Igreja perde relevo no que concerne à estabilização de situações.

³¹ *Idem, ibidem*.

³² BRANCO, Camilo Castelo, *Maria, não me Mates que Sou Tua Mãe!*, in *Literatura de Cordel. Uma Antologia*, (org. José Viale Moutinho), Lisboa, Temas e Debates, 2017, p. 377.

³³ OLIVEIRA, Paulo Motta, *op.cit.*, 267.

³⁴ *Idem, ibidem*.

Não admira por isso que estes primeiros romances portugueses convoquem cenários de violência, sangue, marcas de sobrenatural ou oculto, além de denunciarem o egocentrismo das pessoas e a ganância pelo dinheiro e pelo poder. Como a fé cristã começa a perder credibilidade, aquilo que se prevê na acção humana é repulsa por crenças consideradas hipócritas, em favor de uma postura rebelde e descomprometida dos códigos da sociedade, mesmo que isso incite ao crime:

Dumas soube construir mais que um tratado sobre a vingança. Ele fez um tratado sobre um mundo laico, esvaziado de deuses, em que as únicas forças são o conhecimento e o capital. No lugar da liberdade, da fraternidade e da igualdade, um mundo desigual, em que o importante é ter dinheiro e poder, ou – o livro bem o ensina – se aproximar daqueles que o tem. (...) Um mundo movido pelo dinheiro e pela influência, pelo favor pela tecnologia. Poderíamos pensar em um retrato mais claro e patente da vitória do capital? Mas é um retrato da Europa central.³⁵

Apresentar ao público leitor romances cujos princípios morais católicos são postos em dúvida pode ser afinal uma estratégia para despertar consciências. Além disso apresenta inúmeras situações em que a componente psicológica humana é mostrada na sua natureza destrutiva em interacção com uma sociedade em conflito constante. É então por essa influência estrangeira que entre nós se afirma o romance de temática contemporânea, realista, por vezes violenta e macabra.

Em suma podemos enquadrar o processo de concretização do romance em Portugal em função de dois factores determinantes: a tradução de romances estrangeiros e a publicação dos quatro romances mencionados anteriormente que alcançaram o primeiro êxito editorial no país, quase sempre por meio da publicação de folhetins jornalísticos. Quando o folhetim começa a marcar presença no meio jornalístico português, ele surge como ferramenta de informação livre sobre a cultura, o teatro, a ópera, mas também marca variadas críticas à política e aos problemas da sociedade, nomeadamente o folhetim-crónica. Já o folhetim-série surgiu como o suporte preferencial dos escritores para publicarem os romances periodicamente, sendo condicionados pelo gosto do público-leitor e pela rentabilidade para os jornais e revistas que os davam à estampa. Pelo folhetim podemos acompanhar:

(...) a história da independência e circunscrição, no suporte periodístico, de um lugar de escrita que se autonomiza em relação a outras secções e matérias do jornal,

³⁵ *Idem*, p. 274.

acolhendo no seu seio rubricas várias que anteriormente se encontravam dispersas no periódico e que iam para além da notícia ou das novas questões políticas.³⁶

Eis portanto o berço do romance português. O folhetim desempenha um papel fundamental na escrita jornalística com total liberdade de escolha dos conteúdos e da opinião declarada. Este género textual aparece como um novo sentido de oportunidade para produzir uma escrita literária, regular, informativa e atraente, não só com o intuito de estimular a leitura diária ou semanal, como também apresenta componentes para promover a mediação da leitura e desenvolver a competência romanesca de um número crescente de leitores portugueses nos anos 40 e 50 do século XIX.

Mostrando resultados cada vez mais evidentes, o folhetim revela ser um instrumento de leitura viciante para as massas leitoras, e dará lugar pouco a pouco ao romance-folhetim, texto ficcional que atingirá o seu auge a meados do século XIX e que ainda perdurará até inícios do século XX.

Ele vai ser o suporte privilegiado de leitura apetecível de um público leitor que anseia descobrir histórias cativantes, inovadoras e arrepiantes. Para que a mesma linha de interesse da narrativa se mantenha, o folhetinista usa a estratégia de dividir a história em capítulos, com efeito de *suspense* entre eles, sendo que eles serão publicados semanalmente para que o leitor acompanhe a história até chegar ao fim.

É justamente nesta modalidade folhetinesca que o próprio Camilo publicará inúmeras das suas histórias (mas também crónicas), conseguindo um sucesso impressionante e captando a atenção de um novo público leitor. Veja-se o caso de *Mistérios de Lisboa*, que após o êxito em folhetim, publicado em *O Nacional* (do nº52, de 4 de Março de 1853, ao nº25 de 31 de Janeiro de 1855), foi mais tarde publicado em três volumes em 1854³⁷. Portanto, o romance-folhetim é o corpo primário do romance que ajudará a estabelecer o circuito de comunicação entre folhetinista, romance e leitor, e assim o mercado editorial português de meados da primeira metade do século XIX ganha uma nova dimensão.

³⁶ OUTEIRINHO, Maria de Fátima, «Da crónica-folhetim no oitocentismo português: Algumas (in)visibilidades», in AA.VV., *Entre Classicismo e Romantismo. Ensaios de Cultura e Literatura*, (org. Jorge Bastos da Silva e Maria Zulmira Castanheira), vol. 2, Porto, FLUP, 2013, p. 159.

³⁷ CABRAL, Alexandre, *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, Lisboa, Caminho, 1988, p. 419.

Quando olhamos para a linha cronológica de publicação de romances na primeira metade do século XIX, verificamos que é ainda escassa a série de publicações romanescas. Garrett, Herculano ou Júlio César Machado serão folhetinistas por excelência mas com Camilo o folhetim serve efectivamente a maturação do romance. É por isso que Abel Barros Baptista salienta tanto Camilo, atribuindo-lhe a marca de romancista que protagonizou uma revolução com o carácter massivo e criador da obra camiliana ao longo de décadas (até à sua morte, portanto).

Durante os primeiros anos de produção estamos perante uma fase experimental, em que encontramos um Camilo muito presente na imprensa a escrever novelas em folhetim, algumas delas anonimamente ou com outro nome. Assim sucede quando se estreia com *O Juízo Final e o Sonho do Inferno*, poema em três cantos publicado em 1845. Entre 1862 e 1863, quando Camilo decide viver com Ana Plácido, a sua escrita torna-se numa produção incansável por encomenda, de modo a poder sobreviver com o pouco ganho da sua pena. Vivendo exclusivamente da escrita, Camilo torna-se no primeiro escritor profissional; daí tantas vezes ser apelidado de Balzac português.

Camilo Castelo Branco publicou obras que tocaram praticamente todos os géneros literários canónicos. São de sua autoria poesia, algum teatro, ensaios sobre história, política e até mesmo literatura portuguesa. É todavia o romance que lhe dá notoriedade. Com ele se aproxima aos cânones estabelecidos pelo romance europeu, na forma de uma narrativa aliciante, seja pelo enredo melodramático de histórias de fantasia ou de amor, seja pela crítica de costumes dos tempos contemporâneos que ilustrem problemas da sociedade³⁸.

Se o século XIX português tem uma riqueza romanescas, isso não se deve apenas à forte presença de Eça de Queirós antecedido no paradigma realista por Júlio Dinis – autor que descreve uma ruralidade idealizada ou a vivência burguesa na cidade, e valoriza a felicidade amorosa e harmonização social ainda com ressonância romântica.

É, sim, a Camilo que se deve esse paradigma romanesco que comove, entristece ou até faz rir. A verdade é que desde a publicação do seu primeiro romance em 1850, *Anátema*, a obra camiliana resulta da sua tremenda criatividade e do impacto que recebeu

³⁸ Aguiar e Silva coloca esta questão através da distinção clássica entre *novela* e *romance*, pelo menos no que entende da noção de ambos termos utilizados até inícios do século XIX. Para observar melhor esta questão cf. SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *op.cit.*, pp. 671-684.

de obras e autores estrangeiros. Nos primeiros anos há uma enorme carga de terror e de mistério, inerente à literatura popular. São disso exemplo a novela já citada *Maria não me mates que sou tua mãe!* (1848), os *Mistérios de Lisboa* (1854) e *Livro Negro de Padre Dinis* (1855), atravessando a década de 1860, até meados dos anos 1870.

Sem ignorar o factor histórico-político, sempre presente nas suas obras, o tema do horror, com origens no romance gótico inglês (Ann Radcliffe, Horace Walpole, Matthew Lewis), merece evidência nas primeiras obras literárias de Camilo. Além disso, convoca histórias de amor que se encontram em constante luta contra o Destino – está justamente aí a «religião do amor» que Camilo tanto cultivou.

Acresce a crítica de costumes tantas vezes com contornos satíricos que permite denunciar (e até humilhar) as classes burguesas, movidas pela avareza, engano, hipocrisia e ganância. Apesar de explorar o filão do romance histórico, o romance privilegia antes a sociedade portuguesa contemporânea, sobretudo situada na faixa entre Douro e Minho, assolada pela turbulência da guerra civil entre liberais e absolutistas. Não poucos textos seus têm a sua acção situada nesse contexto e constroem com consistência as linhas de efabulação graças a personagens fortes. Tanto as classes burguesas como as figuras populares estão amplamente representadas: sapateiros, comerciantes e, com especial destaque, padres. No fundo, Camilo ficciona a mudança desse seu Portugal da primeira metade de oitocentos que está em tensão e conflito agudos.

No romance camiliano a presença do narrador tem uma presença muito especial. Durante a leitura, podemos nos aperceber da maneira como o narrador conta a história. Não raro dá a ver os bastidores da escrita no pleno exercício da chamara *ironia romântica*: justifica a origem do relato num manuscrito encontrado num vão de escada ou numa carta deixada por um amigo. E explora tópicos melodramáticos que por sinal não andam longe da sua vida pessoal como a orfandade³⁹ e os relacionamentos passionais arrebatadores.

Como acontece com qualquer outro escritor, os romances de Camilo tanto podem dever-se à imaginação como à experiência autobiográfica. Entre a ficção e o real a sua vasta obra resultou numa forma criativa de contar histórias e de uma fecunda elaboração na linguagem. No entanto, o próprio afirmava «Eu não tenho imaginação, tenho

³⁹ Não esquecer que Camilo perdeu a mãe mal fez dois anos e o pai com dez.

memória»⁴⁰. A forte intervenção pública de Camilo (especialmente impulsionada pelo processo judicial por adultério mas não só) não deixa de contar para a forma como os seus livros foram lidos no seu tempo e para a força da figura autoral. Vejamos, a este propósito, a opinião de Abel Barros Baptista:

Se o género biográfico se funda com uma efabulação exaltante articulando a vida do homem com a sua condição de escritor, não custa compreender que a tradição se tenha revelado fortemente vinculativa. As regras básicas foram sendo cumpridas até há bem pouco tempo [mudança recente na consideração e estudo de Camilo]. A obra é convocada em apoio da vida, os textos são levados a testemunhar em favor do homem num processo em que não chega a existir qualquer distinção entre a vida de Camilo e a ficção de Camilo. Indistinção, aliás, dupla: por um lado, não existe distinção entre a vida efectiva de Camilo e a efabulação biográfica; por outro lado, não se distingue igualmente a vida de Camilo dos seus textos, da ficção escrita por Camilo sempre que solicitada a esclarecer passos da biografia ou a comprovar efabulações dos biógrafos.⁴¹

Além dessa questão, o narrador camiliano ganha presença como personagem dentro da sua própria narrativa. Há imensos casos em que o narrador surge também como personagem no enredo, revelando-se no modo como se envolve com as outras personagens. Eis o que acontece quando relata a sua convivência com um amigo, no conto «O esqueleto» (1848), de quem recebe uma carta, que sucumbe a um fatal destino:

Em 1845, recolhendo-me a Vila Real, para passar aí as férias grandes, encontrei uma carta do teor seguinte:

«Amigo. – Sei que estás a chegar de Coimbra. Tenho uma tanta necessidade de ver-te como o moribundo das últimas orações do agonizar. Quando isto seja uma formalidade da Igreja, em dá-se uma precisão... Lembra-te os deveres de um amigo, se não soubesse que em ti a amizade é forte como um preceito.

- Teu ***.»⁴²

Entre a posição de narrador e da personagem dentro da sua própria história, Camilo projecta-se como autor textual, mesmo (ou até, sem contradição, porque) omite a identidade do amigo com um asterisco.

A revolução camiliana é, de facto, um fenómeno literário muito elaborado e desafiante a ter em conta, compreensível pelo génio individual mas também no quadro

⁴⁰ Esta frase sobre a dualidade entre a ficção e o real da obra camiliana é relembrada por Abel Barros Batista em *Camilo e a Revolução Camiliana*, p. 19.

⁴¹ BAPTISTA, Abel Barros, *op.cit.*, p. 29.

⁴² BRANCO, Camilo Castelo, «O esqueleto», in *Obras de Camilo Castelo Branco*, Porto, Lello e Irmão – Editores, 1988, vol. IX, p. 33.

do campo de comunicação literário seu contemporâneo, fortemente determinado pela imprensa e pelo folhetim em particular. A revolução que Abel Barros Baptista menciona deve-se ao facto de terem existido outros elementos à margem de Camilo que contribuíram para a sua evolução enquanto romancista, até porque é evidente que ele não poderia crescer sozinho, como um gigante no meio do deserto.

Quando nos referimos à sua evolução enquanto homem e romancista, temos de observar três ângulos igualmente importantes do ponto de vista gradativo: o pensamento de Camilo; aquilo que Camilo leu; e por fim, aquilo que Camilo escreveu. Aí está a *marca camiliana*, que é simultaneamente o resultado de suas várias ideias sobre a sociedade e a crítica tão mordaz que lhe faz, ao ponto de criar inimigos para a vida⁴³. Como tal, Camilo e a *obra camiliana* são o resultado de si mesmo e dos autores externos a ele que construíram amiúde a sua figura tanto como pensador como autor. Além disso, se se fala com propriedade em *revolução camiliana* é porque este escritor incorpora e subverte os códigos vigentes da literatura (romântica) do seu tempo. E consegue-o com ambientes e personagens fortes e tensas, com uma observação pormenorizada das figuras e de um panorama histórico, social e cultural em crise.

Camilo não terá o olhar cosmopolita de Eça de Queirós. E escreve antes num ponto de vista geográfico e social diferente, muito centrado em gentes simples dos meios rurais do Minho e Trás-os-Montes. Em Eça são escassas ou apagadas as figuras populares, com excepção da megera Juliana de *O Primo Basílio* (1878), que resiste no seu servo ressabiado à avaliação determinista do narrador.

Já Camilo escreve sobre o Portugal profundo e tantas vezes rural onde estão sob ameaça as estruturas tradicionais da sociedade, como a Igreja e, posteriormente, a monarquia. Nesse sentido, a observação de Camilo é bem mais ampla e diversa que a de Eça, na medida em que convoca e orchestra no seu dissenso as diferentes vozes da sociedade portuguesa, sejam elas protagonistas ou personagens secundárias. Não admira então que nesse friso social se evidenciem as figuras de padres, como tentaremos mostrar de seguida.

⁴³ Durante o tempo em que esteve no Porto, Camilo observou todo o tipo de escândalos e outras situações lamentosas, as quais não hesitou em denunciar e criticar através do meio jornalístico. Na crónica *O Filósofo de Trapeira* ele não mede medidas em criticar as gentes reles do Porto.

II. Camilo e a religião

Tentar compreender a mundividência religiosa de Camilo Castelo Branco ao longo da sua obra literária exige um exercício rigoroso. A maior parte das suas obras, nomeadamente as novelas e os romances, levam-nos a situações ou personagens que sugerem uma possível perspectiva religiosa ou política. Cada cenário recriado não é apenas uma pintura histórica para abordar um certo contexto, mas cenários e personagens que traduzem o pensamento do narrador camiliano. É por isso mesmo que este capítulo

fará uma breve viagem ao contexto histórico-religioso do Portugal do século XIX, como pano de fundo dos episódios de natureza religiosa que envolveram a obra e o próprio autor.

Não é por acaso que este escritor criou as personagens eclesiásticas mais emblemáticas da literatura portuguesa romântica. Para que tenhamos uma melhor percepção da patente biográfica de Camilo relacionada com este assunto, observaremos os momentos vividos antes e depois da sua entrada no seminário na diocese do Porto, onde esteve entre 1850 e 1852.

Se existe algo que marca forte presença nos romances de Camilo do ponto de vista histórico é a Guerra Civil entre liberais e absolutistas (1828-1834) e as consequências prolongadas e profundíssimas que dela resultaram para a sociedade portuguesa, com a necessária correlação com o domínio religioso.

Na verdade, a Igreja Católica fora um pilar estruturante do Antigo Regime e no século XIX é detentora de poder espiritual e material disseminado pelo território metropolitano e ultramarino. Esse poder tem aliás dimensões:

Supondo que o catolicismo português continua a ser perfeitamente capaz de interagir com um mundo social em contínuas transformações, as suas competências ou técnicas de afirmação podem ser classificadas, por enquanto, através de quatro grupos principais: (a) intervenção em questões éticas ou sociais; (b) intervenção, correcção ou crítica de decisões políticas ou económicas; (c) manutenção das crenças e costumes tradicionais; (d) estabilização das identidades nacionais. Para além destas competências principais, podem também existir outras menores, tais como o controlo ou a regulação da pluralidade religiosa ou alguns serviços indirectos.⁴⁴

Caldeada pelo espírito tridentino, exerceu através da Inquisição a função repressiva de Estado entre 1536 e 1821, com graus diversos de violência. É a vitória liberal, arduamente conquistada na Guerra Civil, que introduz efectivamente uma mutação nas instituições de base do regime político, económico, social e religioso. A longa repressão e intervenção regular da Igreja foi um dos motivos que mais influenciou o liberalismo português em querer afastar as camadas católicas do país.

⁴⁴ DIX, Steffen, «As esferas seculares e religiosas na sociedade portuguesa», *Análise Social*, vol. XLV (194), 2010, p. 9.

Marcada como um sistema de teor tradicional e conservador ao longo dos séculos, a Igreja em Portugal viu grandes dificuldades em tentar adaptar-se ao governo constitucional, que agora pretendia criar sérias modificações no país quanto ao Estado-nação. Sendo essencialmente influenciado pelos ventos da Revolução Francesa, o liberalismo português pretendia representar a liberdade do Homem como um direito universal ao mesmo, sendo que isso sugeria igualmente a sua não-submissão a poderes superiores que o prendessem. Nas palavras de Manuel Braga da Cruz, o embate ao longo do século XIX impôs uma transformação assinalável:

O liberalismo viera retirar ao catolicismo o primado ideológico e político que este detivera no antigo regime, obrigando-o a disputar, no domínio da concorrência, a defesa dos seus interesses institucionais e das suas posições doutrinárias. Com efeito, com a expropriação das ordens religiosas, a Igreja católica perdera boa parte da base económica do seu poder, afectada também na sua expressão política pela crescente intromissão reguladora do poder político na esfera religiosa e pela supressão efectiva de prerrogativas de privilégio. A secularização laicizante das sociedades liberais, operada pela expansão do moderno racionalismo burguês, fez perder à Igreja o domínio das instituições produtoras da ideologia e o controlo sobre as massas católicas.⁴⁵

O descontentamento por parte da Igreja católica devia-se ao facto de já não ser ela «a ditar as condições e os meios de intervenção, mas sim a aceitar o terreno e os instrumentos de acção que lhe dita e oferece o adversário»⁴⁶, ou seja, o governo constitucional. A fragilidade da posição da Igreja decorre de medidas como a expropriação de edifícios religiosos, assim como a nacionalização dos seus bens, e a secularização do clero regular. Esta última medida previa uma nova identidade para o padre, que agora se tornava num cidadão com os mesmos direitos e deveres que os outros, o que também o deixava igualmente vulnerável perante o sistema legislativo: «O padre adquiriu o estatuto de cidadão e, até certo ponto, transformou-se num verdadeiro agente do Estado-nação»⁴⁷. Assim o governo liberal visava não só regular as actividades do clero para que vivesse e agisse como um cidadão exemplar às vontades e ideias do sistema constitucional, como também era constante alvo de controlo e vigilância estatal. Digamos que o padre deveria idealmente ser uma ferramenta essencial nas mãos do governo para a divulgação do seu plano político ideológico a ser instaurado pelo país, e caso ele

⁴⁵ CRUZ, Manuel Braga da, «Os católicos e a política nos finais do século XIX», *Análise Social*, vol. XVI (61-62), 1980, 1º. 2º., p. 259.

⁴⁶ *Idem*, p. 260.

⁴⁷ NETO, Vítor, «O Estado e a Igreja», in AA.VV., *História de Portugal* (dir. José Mattoso), s.l., Círculo de Leitores, 1993, vol. V, p. 267.

falhasse ou demonstrasse sinais de uma possível oposição, o governo intervinha de imediato.

Veja-se o caso narrado em *O Retrato de Ricardina* (1868): no início do capítulo XVIII («O que fez a ignorância do estilo figurado»), a linha de leitura histórica deixa-nos à volta do ano de 1828, mesmo no início da Guerra Civil e pouco tempo depois do assassinato dos lentes de Coimbra. Aí o narrador explica-nos em breves palavras as peripécias das personagens principais, sendo que um dos irmãos de Bernardo Moniz, teólogo, «estivera por um nada a ser preso pela tropa de Viseu por causa da morte dos lentes»⁴⁸. Claro que este dado não passa de uma passagem mas indicia uma suspeita de que a personagem conseguiu eximir-se. Antes mesmo de findar a Guerra Civil, o espírito liberal já era bastante crescente e a sua mentalidade anti-congregacionista já se tornara evidente no que toca a medidas de reestruturação do sistema eclesiástico do país. Vítor Neto aponta para uma posição como anticlerical, mas não forçosamente anti-católica, visto que desde a Carta Constitucional de 1822 que a religião oficial de Portugal continua a ser a católica⁴⁹.

Em 1833 haverá novo avanço: «O privilégio de foro eclesiástico foi abolido e, em consequência disso, os sacerdotes passaram a ficar sujeitos à justiça comum (Decreto de 29 de Julho de 1833)»⁵⁰. O anticlericalismo definia a ala política liberal desde os primeiros conflitos civis. Crescerá gradualmente em ambientes urbanos uma certa descrença da instituição eclesiástica na sociedade portuguesa, enfraquecendo o catolicismo, «embora ainda suplantasse as tendências laicas que se começavam a evidenciar na sociedade portuguesa»⁵¹.

Essa mesma ordem de reformas por parte do governo constitucional visava um projecto de progresso, equilíbrio e de renovação na relação entre o Estado e a Igreja. Como dissemos antes, apesar da tensão no relacionamento entre o governo liberal e a instituição eclesiástica, o clero tentou manter uma posição conciliante perante as leis da Constituição, ainda que discretamente tentasse evitar uma submissão muito grande:

⁴⁸ BRANCO, Camilo Castelo, *O Retrato de Ricardina*, 4ª ed., Mem-Martins, Publicações Europa-América, 2000, p. 133.

⁴⁹ NETO, Vítor, *O Estado, a Igreja e a Sociedade em Portugal – 1832-1911*, Coimbra, FLUC, 1996, pp. 30-31.

⁵⁰ *Idem*, «O Estado e a Igreja», in AA.VV., *História de Portugal* (dir. José Mattoso), s.l., Círculo de Leitores, 1993, vol. V, p. 267.

⁵¹ DIX, Steffen, *op.cit.*, p. 10.

A maioria dos bispos começou por aceitar o novo regime, obedecendo à elite governativa, e alguns chegaram a publicar pastorais favoráveis ao liberalismo, enquanto outros participaram nos trabalhos do congresso. No entanto, o cardeal-patriarca, D. Carlos da Cunha, recusou jurar as bases da Constituição e, por esse motivo, seguiu o caminho do exílio.⁵²

Naturalmente, as práticas regalistas por parte do governo impunham uma ordem sobre o clero que colocava os seus membros numa delicada situação. Essas mesmas práticas permitiam a possibilidade de escolha de novos bispos por parte do governo, um controlo maior sobre as actividades eclesiásticas, além de uma evidente campanha liberal. Dentro dessa imposição o clero não via com bons olhos a alienação do seu corpo perante o governo liberal, e esse estado de fraqueza e submissão do sistema eclesiástico em Portugal foi um dos principais ingredientes que levou a difícil relação de ambas esferas de poder para um conflito armado. Mesmo que a influência liberal tivesse certa implantação, largas zonas como o norte de Portugal preservavam uma mentalidade tradicional sobre os princípios católicos e não pretendiam subjugar-se ao poder constitucional. Como essa frente ainda mantinha ligações com a ideologia miguelista, iniciou-se uma guerra civil entre o norte conservador miguelista e o centro político liberal⁵³.

Aquilo que seria um conflito armado pela oposição de ideologias não foi mais do que uma batalha que adiava o inevitável. O discurso do clero ultramontano que defendia ferozmente a capa miguelista dizia que esta defesa se devia a razões religiosas. Isso era evidente no que tocava a proteger os padres e as restantes ordens monásticas tradicionais que ainda não tinham sido eliminadas. No entanto, aquilo que era uma guerra por motivos religiosos não passou de um pretexto para ser um confronto por razões políticas, que mais uma vez colocavam a frente liberal e a frente absolutista em batalha. Mesmo depois do fim da Guerra Civil, os anos 30 e 40 davam seguimento a essa batalha entre ideologias que deixava o país num estado de desordem e de desequilíbrio. O clero que defendia o miguelismo reagiu de maneira tão violenta às atitudes do governo liberal que se dispôs a atacar os clérigos que apoiavam a ala liberal⁵⁴.

⁵² NETO, Vítor, «O Estado e a Igreja», in AA.VV., *História de Portugal* (dir. José Mattoso), s.l., Círculo de Leitores, 1993, vol. V, p. 265-266.

⁵³ *Idem*, p. 266.

⁵⁴ *Idem*, *O Estado, a Igreja e a Sociedade em Portugal – 1832-1911*, Coimbra, FLUC, 1996, pp. 68-69.

Não é então por acaso que Camilo Castelo Branco insiste em colocar a Guerra Civil como contexto dominante nas suas ficções, onde as suas personagens se confrontam com circunstâncias que ilustram uma crítica tanto política como religiosa. Por exemplo, no início do capítulo XI do livro terceiro de *Mistérios de Lisboa*, o narrador dá-nos informações vitais como datas históricas e os seus envolvimento. Nesse mesmo capítulo encontramos-nos no ano de 1833, no momento em que soldados liberais estão na Praça do Rossio a celebrar a vitória contra o exército miguelista. Acontece que, no meio da confusão, o padre Dinis Ramalho e Sousa é abordado na sua própria casa por Alberto de Magalhães, fardado de militante liberal. O momento que por instantes parecia ser o de um rapto era na verdade a emergência para avisar o padre que tomasse os devidos cuidados para não ser apanhado por outros soldados, visto que a vitória liberal significaria directamente a intolerância política para com os clérigos. Tanto é assim que, instantes depois, surge outro militar, colega de Alberto de Magalhães, que festeja ardentemente o triunfo liberal, sem ter pejo nas palavras que utiliza para abafar o clero⁵⁵. O primeiro dado a ter em conta é a data histórica. 1833 é o penúltimo ano da Guerra Civil entre liberais e absolutistas, na qual os primeiros saíram vencedores. O narrador descreve que padre Dinis vivia numa «pobre casa de lavoura», o que nos leva a crer que o mesmo tinha uma vida humilde segundo princípios humanistas e que não procurava o luxo e a soberba. No entanto, esta breve informação é tão interessante como contraditória quando, mais tarde, na reunião familiar que o padre realiza para juntar Eugénia com a mãe, o diálogo entre as seculares Ângela, D. Antónia e o sacerdote evoca através da ironia do narrador a casa requintada em que o padre vivia no momento:

Um quarto antes de uma hora chegou a carruagem de D. Ângela de Lima. As senhoras passaram, como familiares daquela casa, pela saleta do jantar, e viram cinco talheres e uma mesa, ricamente adornada de preciosas peças de ouro e prata. O luxo inesperado surpreendeu-as menos que o número de talheres.

Padre Dinis entrava no momento em que as seculares consultavam com os olhos, e sorriu benignamente àquele pasmo em que as viu tão entretidas, que nem se voltaram para cumprimentar o dono da casa.

- Foram pontuais, minhas amigas.

⁵⁵ A cena é muito precisa no que diz respeito à crítica de uma figura que representa todo um sistema: «Estamos em 28 de Agosto de 1833. (...) Na quinta fronteira, em uma pobre casa de lavoura, vive padre Dinis, que, no dia 24 de Julho, incapaz de sentir o entusiasmo dos liberais na praça do Rossio, foi interrogado sobre «quem vivia», in BRANCO, Camilo Castelo, *Mistérios de Lisboa*, (prefácio de João Tordo), Matosinhos, QuidNovi, 2010, pp. 418-419.

- Ah!... o senhor padre Dinis! – exclamou Ângela, correndo com Antónia a abraçá-lo.

- Acham demasiada opulência em casa de um padre? Têm razão, mas o padre, quando as circunstâncias o colocam a par das classes elevadas, é necessário sacrificar à decência a humildade... Isto são cousas velhas, que minha irmã nunca viu cá em casa... Nem a mim me lembravam já...⁵⁶

As casas mencionadas podem aparecer na narrativa com duas funções distintas. Certo é que a ironia posta na boca do padre evoca a crítica valorizada pelos constitucionalistas ao quererem acabar com as classes religiosas em Portugal devido à riqueza que estas possuíam. A breve descrição da opulência confirma esse dado. Numa situação de aperto, o padre questiona a sua posição no meio do conflito militar, pois por momentos duvida da verticalidade de ambas facções políticas: «O sacerdote, sem empalidecer, perguntou a Deus e à sua consciência que peso teria a sua vida na balança dos partidos»⁵⁷. No entanto o cenário ganha cada vez mais tensão e o encontro entre o lado clerical e o lado político liberal realiza-se a meio de um colapso antagónico. Vejamos como esse ambiente se acentua quando o padre Dinis se cruza com os militares constitucionalistas:

O seu silêncio ia ser punido, quando um homem de entre as multidões, armadas de lanças e chuços e espadas, o tomou pelo braço e o afastou do holocausto. Era Alberto, cujo laço azul e branco impunha respeito, e mais ainda o seu nome impresso no catálogo dos beneméritos credores da causa da liberdade, para a qual o suspeito espião de D. Pedro contribuía com muitos contos de réis. Neste conflito, um homem de catadura sinistra abraçou Alberto, erguendo-o três vezes ao ar.

- Não me conhece, intrépido *Barba Roixa*.

- Conheço...

- Viva a liberdade!

- Viva a liberdade!

- Somos todos iguais!

- Justamente, todos iguais!

- Viva o povo, povo de valentes, e de heróis!... Abaixo o despotismo!...

- Abaixo o despotismo... – repetia sempre Alberto com um sorriso de escárnio.

(...)

⁵⁶ *Idem*, pp. 412-413.

⁵⁷ *Idem*, p. 419.

- Viva, portanto, o povo!
- E morram os frades!
- Eles morrerão...
- E também os padres! Os infames! Os hipócritas! Os jesuítas! Os inquisidores... morram os padres!⁵⁸

As palavras do companheiro de Alberto de Magalhães são feitas numa euforia muito odiosa e cheia de rancor pelos membros da Igreja. A aparente vitória dos liberais é tão evidente que a mentalidade do soldado revela como o país estava a entrar numa decadência moral ao desejar o desaparecimento literal dos padres, que aqui são vistos como «infames», «hipócritas» e «inquisidores».

A cena não corresponde à realidade histórica, visto estarmos perante personagens ficcionais. Apesar de estarmos perante duas esferas de poder representativas, por um lado a futura política liberal, por outro o poder católico, o resultado não traduz uma situação documentada que possa estabelecer ligação de factos com a componente histórica. No entanto, o padre Dinis Ramalho e Sousa é uma personagem muito especial criada por Camilo e a sua presença na relação com as outras personagens do romance é bastante simbólica, porque a sua figura e aura negra e misteriosa são capazes de afrontar o espírito rebelde do “invasor”.

Com o crescendo das ideias anticlericais pelo país, os padres, frades e vigários são cada vez mais afastados dos seus serviços e começam a deslocar-se dos meios urbanos para os meios rurais. Dentro das cidades vive-se em abundância nos meios burgueses uma nova classe preocupada com as oscilações do capital, enquanto nas zonas rurais os pequenos povoados vão tentando manter um estilo de vida orientado nas tradições familiares, zelosamente enquadrado pelo “padre da aldeia”. O afastamento dos padres para zonas menos povoadas é sinónimo da diminuição da força clerical, mas de todo se tratava da derrota da Igreja.

Preocupado com as dores do mundo, Camilo Castelo Branco sempre manteve uma posição muito determinada no momento de expressar a opinião sobre algo ou alguém. O seu longo trabalho como cronista revela-o um polemista que informa e opina sobre temas

⁵⁸ *Idem*, pp. 419-420.

candentes na sociedade portuguesa de então. E justamente um dos temas mais recorrentes nos seus textos de crónica é a realidade religiosa do seu tempo.

Grande parte desses mesmos escritos são polémicos, enquanto outros já assomam a curiosidade de carácter histórico. Desde a juventude tivera contacto educativo com padres, pelo que cultivou desde muito cedo uma enorme curiosidade pela cosmovisão teológica cristã, pela Bíblia, e pela transmissão desse legado espiritual na vida prática. Não só teve padres como mestres para uma vida inteira, como soube filtrar o conhecimento que deles recebeu para com o tempo construir uma opinião pessoal sobre matéria teológica. Interessa-lhe não necessariamente a história da Bíblia ou dos santos, mas sim o carácter humano, e a vida e obra de religiosos ao longo dos tempos. Acontece que para Camilo o padre sempre foi uma figura humana digna de estudo. A sua declarada instrução católica encoraja-o a estudar as grandes figuras da Igreja e a difundir pensamentos laudatórios do trabalho eclesiástico através da imprensa: «O jornalista maduro não deixou de assinar crónicas das quais jorra a sua admiração pelo espírito piedoso de figuras carismáticas da Igreja»⁵⁹. Foi também graças à influência e boa conduta dos padres-mestres que Camilo se habituou a pesquisar em várias bibliotecas para encontrar informações sobre o trabalho dos padres na comunidade⁶⁰.

Mas qual a razão para esta necessidade de procurar compreender e apresentar a vida e obra dos padres na sociedade portuguesa? Que preocupação é esta de ilustrar uma figura tão crucial na tríade de classes? Haverá verdadeiros motivos religiosos para concretizar uma crítica vital sobre as figuras eclesiásticas? Ou não será antes uma espécie de revolta espiritual do próprio Camilo ao tentar aproveitar as figuras da hierarquia católica para delinear um quadro da sua época? Camilo ficou conhecido pelas polémicas que teve com muitas figuras suas contemporâneas, além de criar desacatos com vários conhecidos e amigos para defender uma postura determinada.

⁵⁹ Cf. SILVA, Francisco Rebelo da, «Jornais e revistas do Porto no tempo de Camilo», *Bibliotheca Portucalensis*, II série, nº5, Porto, 1990, p. 126.

⁶⁰ «[Camilo] escrevia em vários jornais e frequentava com assiduidade a Biblioteca de S. Lázaro, onde ia ler «crónicas de frade para estudar o milagre e a língua, e encher-se de história, de fé e vernaculidade». Aí conheceu Augusto Soromenho, que foi o seu companheiro e amigo antes de se tornar num rancoroso adversário». Cf. CABRAL, Alexandre, «Camilo e a Lenda», in *Estudos Camilianos I*, Porto, Editorial Inova, 1978, p. 22.

Atentemos em alguns dados biográficos de Camilo que estabelecem a ligação com o campo religioso, as polémicas que manteve e a sua breve passagem pelo seminário da diocese do Porto entre 1850 e 1852.

O primeiro padre-mestre na vida de Camilo Castelo Branco foi António de Azevedo, que pelos vistos o autor de *Amor de Perdição* conheceu através do matrimónio da sua irmã com um médico, irmão do mesmo padre:

Em Vila Real, a tia Rita, azevieira a despeito dos anos, arranjava artes os despachar para Vilarinho de Samardã, «no desfiladeiro de uma serra sulcada de barrocais», onde Carolina, a breve espaço, se consorciou com um rapaz médico, irmão do padre António de Azevedo.⁶¹

Foi já durante a juventude, em Vilarinho de Samardã, que Camilo começa a explorar a sua própria compreensão das coisas, das pessoas e dos diferentes estados na vida. Dessa fase inicial recebe muitos ensinamentos que irá aplicar de certa forma na sua obra literária, graças ao incentivo de padre Azevedo, figura de índole tanto clerical como paternal que terá uma enorme presença na história da vida de Camilo⁶².

Seguem-se os anos e o futuro mestre de Ceide vai passando pela sua fase de rebelde adolescência. Deixa anos por completar a formação liceal e inicia cursos superiores de medicina e de direito mas não chega a frequentá-los. É sabido que Camilo andou por muitas terras (Samardã, Vila Real, Porto, Lisboa, Coimbra) e esteve envolvido em várias relações amorosas que nunca o preencheram. A felicidade parece ser algo que procura e que não encontra, posto que chega a um estado de crise existencial quando decide virar-se para a parte espiritual, ponto que lhe irá mudar tudo em diante:

Recordará este passo a Rebelo da Silva, com a ironia que nunca o abandonará, ao responder ao questionário sobre o seu curriculum de escritor: «Frequentei não sei que anos de ciências médico-cirúrgicas e fui para Coimbra estudar direito, que nunca estudei, honra me seja feita! Um ano depois, tinha eu gasto o mais romanescamente que se pode o meu património e, no auge da minha dor, voltei-me para Deus, com quem me relacionei por meio da teologia, trago substancioso de que alcancei uma indigestão de cepticismo que ainda hoje me incomoda».⁶³

⁶¹ *Idem*, p. 17.

⁶² *Idem*, *ibidem*.

⁶³ *Idem*, p. 19.

Repare-se nas palavras com que descreve o resultado desastroso da sua breve vocação religiosa. Que terá acontecido a Camilo para desabafar algo que parecia ser o rasto de uma desilusão? O único episódio que nos poderá elucidar sobre essa questão é a entrada de Camilo no seminário da diocese do Porto, numa altura em que desejava enveredar pela vida de padre: «A minha ideia permanente era Deus então: estudava teologia para compreendê-lo, como se a teologia não fosse o método mais fácil de o desconhecer»⁶⁴. Admitamos que Camilo se encontrava numa época confusa da vida e não sabia onde se encaixar, pois que o decidira fazer pelo desgosto causado pelo casamento de Ana Plácido com o brasileiro Pinheiro Alves. Aí residirá, segundo Alexandre Cabral, a razão mais plausível para que abraçasse o caminho espiritual⁶⁵.

Camilo só esteve no seminário da diocese do Porto um ano e meio dos três que seria suposto frequentar. Pelo menos enquanto o seu espírito se sentia inspirado pela vida religiosa, Camilo colabora com dois jornais de cariz católico: *O Nacional* e *O Portugal*. O seu envolvimento no contexto seminarista e na imprensa católica deu-lhe informação e experiência, que reconhecemos na leitura da sua obra ficcional. Além disso é de assinalar a sua assídua intervenção noutros jornais de natureza religiosa como *O Cristianismo* e *A Cruz*, periódicos que serviram de vital exercício para a publicação dos seus escritos religiosos dessa sua fase espiritual, no início da década de 1850⁶⁶.

É de crer que a publicação de ditos jornais chamasse muito a atenção ao público leitor. Desde muito cedo que Camilo vestiu a pele de jornalista com uma intervenção notória, neste caso em defesa da educação católica. No entanto, a ala mais conservadora do clero em Portugal olhava para esta actividade periodística com muita exigência e reserva, sobretudo porque Camilo não era padre⁶⁷.

Segundo Alexandre Cabral, a partir de 1850 Camilo vive a sua estreia profissional como autor literário, ao publicar *Anátema*, o seu primeiro romance: «Coincidiu com o começo da profissionalização nas letras a sua controversa viragem religiosa»⁶⁸. *Anátema* (1850) é a sua primeira narrativa que convoca a dimensão espiritual das personagens, de modo perturbador. Os anos de 1850 a 1852 são o de uma fase essencialmente espiritual

⁶⁴ BRANCO, Camilo Castelo, *No Bom Jesus do Monte*, Colecção Lusitânia, Porto, Lello & Irmão Editores, s.d., p. 79.

⁶⁵ CABRAL, Alexandre, *op.cit.*, p. 28.

⁶⁶ Cf. SILVA, Francisco Rebelo da, *op.cit.*, p. 124.

⁶⁷ *Idem*, p. 125.

⁶⁸ Cf. CABRAL, Alexandre, *op.cit.*, p. 24.

para Camilo, visto que as portas da sensibilidade religiosa se abrem como um fulminante raio de inspiração poética que acompanhará não só os seus conhecimentos teológicos como também influenciará a sua escrita. A saída do primeiro semanário católico foi motivada por questões de pagamentos de colaboração, e do segundo, por desavenças com Soromenho. Em 1852, tendo perdido o ano, abandonou a ideia de ser padre⁶⁹, depois da «indigestão de cepticismo que ainda hoje me incomoda»⁷⁰.

Ao contrário de muitos camilianistas, Francisco Rebelo da Silva não vê a entrada de Camilo no seminário da Diocese do Porto como uma página da sua vida que tenha deixado marcas profundamente significativas na sua formação humanista: «Afirma-se (como se asseverava já no seu tempo) que a fase mística de Camilo foi curta e que deve ser entendida como uma crise que não deixou marcas para o futuro»⁷¹.

Curiosamente, é no seu primeiro ano do seminário que Camilo começa a sua vocação polemista: em causa está a sua intervenção *O Clero e o sr. Alexandre Herculano* (1850), resposta à carta *Eu e o Clero* (1850) que Alexandre Herculano endereçara ao então cardeal-patriarca de Lisboa. Herculano defende-se aí da acusação de heresia, por ter negado a aparição de Jesus Cristo a D. Afonso I durante a batalha de Ourique, no primeiro volume da sua *História de Portugal* (1846-1853). Para Herculano essa era uma história falsa. Com isso, não só se defende como acusa o clero que o ataca de ignorante e demagógico. Com a publicação de *O Clero e o sr. Alexandre Herculano*, Camilo não perde tempo em intervir. Nesta defesa notam-se resquícios de uma educação nostálgica dada pelo padre e mestre António de Azevedo, que foi para ele «operário infatigável em serviço de Deus e da Humanidade»⁷². Nesta sua primeira polémica de cariz religioso, Camilo intervém a meio desta contenda com Herculano num tom extremamente irónico. Para ele, o autor d'A *Harpa do Crente* demonstra ignorância e a acusação que lhe é aplicada não diminui: «Verdade, sentimento, historia, e poesia – são a contextura de – *Eu e o Clero*. É um triumpho; mas o vencedor, no arraial dos vencidos, olha compassivo os pedaços da hoste desbaratada, crusa os braços, e exclama: - «Coitada da ignorancia!...»⁷³. Camilo defende encarecidamente os padres e restantes membros eclesiásticos, pois para ele estes representam a classe protectora da boa moral e fé do povo. Invoca até

⁶⁹ *Idem, ibidem.*

⁷⁰ *Idem*, p. 19.

⁷¹ SILVA, Francisco Rebelo da, *op.cit.*, p. 124.

⁷² BRANCO, Camilo Castelo, *O Bem e o Mal*, 9ª ed., Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1936, p. 7.

⁷³ *Idem*, *O Clero e o Sr. Alexandre Herculano*, Lisboa, Imprensa de Francisco Xavier de Souza, 1850, p. 3.

argumentos do foro patriótico. Digamos que a defesa e a valorização da aparição de Jesus devem-se ao facto de ser uma característica da História de Portugal que não pode ser apagada da memória dos portugueses: «Este milagre era querido do povo, sempre apaixonado pelo maravilhoso: - deram-lhe no espírito impressionável uma sensação tristíssima com uma tal novidade»⁷⁴.

Tal como aponta Teófilo Braga, Camilo defendeu a Igreja num período em que o miguelismo ainda tinha força e presença na sociedade. Ainda assim, a sua intervenção polémica com Herculano não foi mais do que um simples gesto de protecção que continuava a colocá-lo numa posição indefinida da sua ideologia religiosa e/ou política e não contradizia de todo a palavra do historiador: «Quando os padres suspeitavam ter em Camilo um Veuillot para a polémica reaccionária, ele em 1850 tomava parte a favor de Alexandre Herculano na questão bizantina sobre o milagre de Ourique»⁷⁵.

A polémica com Herculano sobre o clero será apenas umas das várias em que Camilo se envolve. Porém, é com esta que mais evidência alcançou. Valerá a pena ter em conta a mesma polémica que Camilo teve com Pedro de Amorim Viana sobre o poder temporal do Papa, contenda que foi publicada no jornal *A Península*⁷⁶.

Camilo integra em pleno o espaço aberto pela imprensa, com a prática intensa e regular do folhetim. Pertence a esse grupo de:

figuras que integram ou pretendem vir a integrar a República das Letras [e] circulam, incessantemente, entre Jornalismo e Literatura, num afazer constante que permite erguer empresas jornalísticas, escrever editoriais ou notícias, ou ainda ocupar, de modo polimórfico, o rés-do-chão ou o pavimento térreo do jornal, expressões usadas para designar o folhetim, graficamente inscrito no rodapé do jornal.⁷⁷

As suas posições públicas não são em todo o caso consequentes: defendia sempre uma figura ou uma ideologia, mas essa defesa não era permanente. Nunca poderemos perceber ao certo qual era o verdadeiro olhar de Camilo em relação à realidade política e

⁷⁴ *Idem*, p. 10.

⁷⁵ BRAGA, Teófilo, *História da Literatura Portuguesa – As Modernas Ideias na Literatura Portuguesa VI (O Ultra-Romantismo)*, Coleção Livros de Bolso, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1986, p. 162.

⁷⁶ CABRAL, Alexandre, *As Polémicas de Camilo - I*, (recolha, prefácio e notas de Alexandre Cabral), Lisboa, Portugalia Editora, 1964, pp. 75-164.

⁷⁷ OUTEIRINHO, Maria de Fátima, «Jornalismo e Literatura: Espaços e Processos de Liminaridade», in AA.VV., *Literatura Culta e Popular em Portugal e no Brasil. Homenagem a Arnaldo Saraiva*, (coord. Isabel Morujão e Zulmira C. Santos), Porto, Edições Afrontamento, 2011, p. 102.

religiosa do seu tempo porque estava sempre a alterar as suas opiniões, certamente para zelar pela sobrevivência da sua condição sócio-económica:

O facto de militar na imprensa miguelista e católica, depois na liberal, a seguir na cartista, por fim na independente, sempre pronto a dar a sua colaboração a quem lhe pedisse e lhe pagasse, não era por puro mercenarismo, mas devido em grande parte à arraigada noção de profissionalismo nas letras.⁷⁸

No entanto, é de notar a tremenda determinação que o romancista de Seide tinha em levar a um patamar sério o seu ofício de homem das letras com um carácter idóneo. Se a sua escrita revela uma frenética actividade e emergente necessidade de publicar uma crónica no dia seguinte para aquele periódico, isso advém da vontade de manter uma posição no universo jornalístico. Para tal, é provável que se sentisse obrigado a variar as suas considerações com frequência para não deixar uma marca permanente sobre considerações deste ou daquele grupo:

Ao defender D. Miguel, ou a atacá-lo; ao atacar D. Maria II, ou a defendê-la; ao defender a Companhia de Jesus, ou ao atacar os Jesuítas, Camilo, em regra, estava a desobrigar-se de compromissos que contraíra livremente com as redacções que lhe pagavam a colaboração.⁷⁹

Apesar dos vários momentos de contradição que encontramos no aluno do padre António de Azevedo, Camilo sempre demonstrou ao longo das suas obras um carinho especial pelos jesuítas. Poder-se-ia pensar que esse carinho fosse um instrumento irónico pelo romancista, mas a verdade é que tudo aponta para que essa atenção fosse mesmo sinal de apreço e afabilidade⁸⁰. Vê-lo-emos desde cedo a publicar artigos no jornal para defender aquela companhia enquanto manifestava uma fervorosa paixão religiosa: «Camilo continuou a publicar obras de índole religiosa (...), para além dos artigos de defesa dos jesuítas que subscreveu em 1868, na “Gazeta Litteraria do Porto”»⁸¹. Independentemente da forma como expunha os retratos tanto louváveis como denegridores dos padres na ficção ou crítica de costumes, certo é que é impossível ignorar a manifestação de valores de revolta e tristeza quando expõe o quadro histórico da companhia. Uma das obras basilares sobre a construção do pensamento religioso de

⁷⁸ CABRAL, Alexandre, «Camilo e a Lenda», in *Estudos Camilianos I*, Porto, Editorial Inova, p. 23.

⁷⁹ *Idem*, *ibidem*.

⁸⁰ SILVA, Francisco Rebelo da, *op.cit.*, p. 125.

⁸¹ *Idem*, p. 126.

Camilo encontra-se essencialmente nas *Horas de Paz* (1865)⁸². É nessa compilação de escritos religiosos que encontraremos um Camilo apaixonado pelo misticismo cristão, um comentador firme nas suas convicções sobre os diversos elementos do cristianismo. Não obstante, espírito indignado será aquilo que iremos notar quando fala da Revolução Francesa e como esse episódio histórico implicou a destruição das ordens monásticas e o assassinato de eclesiásticos⁸³.

Depois de uma crise espiritual que o leva a ingressar no seminário da Diocese do Porto em 1850, Camilo fica desiludido com a vida do clero, levando a criticar a vida religiosa, que acaba por influenciá-lo em muitas das suas obras: «O que me parece mais contestável é que a estrutura novelesca camiliana se possa reduzir a um tal esquema imobilista, ou que Camilo exalte uma completa submissão ao poder civil e religioso»⁸⁴. Nelas difundiu um pensamento anti-clerical e anti-religioso por intermédio da ficção, e da figuração de personagens religiosas presentes na narrativa, não deixando contudo de mostrar nos seus textos o desejo de preservar a santidade vislumbrada na “essência” do cristianismo: «No exército de Cristo não há deserções»⁸⁵. Ao mesmo tempo denuncia a contraditória prática clerical ao longo da história portuguesa. Camilo revela-se-nos, assim, não só pela sua formação religiosa, bem como pelos ensinamentos adquiridos com os seus mestres-padres, um religioso latente, contudo, inconformado e crítico com os seus intérpretes eclesiásticos.

III. As personagens à lupa do narrador camiliano

⁸² BRANCO, Camilo Castelo, *Horas de Paz*, in *Obras Completas de Camilo Castelo Branco*, (dir. Justino Mendes de Almeida), Porto, Lello & Irmãos Editores, 1991.

⁸³ *Idem*, p. 38.

⁸⁴ LOPES, Óscar, «Os valores de Camilo», in *Ensaaios Camilianos*, Fundação Engenharia António de Almeida, Porto, 2007, p. 65.

⁸⁵ BRANCO, Camilo Castelo, «Introdução», *A Cruz*, 8 de Janeiro, 1853, p. 1.

O génio camiliano é deveras surpreendente no que toca a manipular o discurso narrativo e as personagens nele presentes. Quando seguimos a leitura num ritmo próprio, conseguimos seguir o desenrolar dos acontecimentos num compasso equilibrado e às vezes com algumas analepses, um uso muito frequente pelo narrador camiliano. Contudo, um dos aspectos mais relevantes na escrita narrativa de Camilo Castelo Branco é o ponto de perspectiva do narrador para apresentar um juízo crítico sobre as personagens à margem do tempo diegético. Passo de seguida a explicar esta afirmação.

A novela camiliana não é apenas um universo que multiplica histórias da vida burguesa ou lances de amor em extremo drama. Ela é também espaço concebido para que as suas personagens sejam construídas e “utilizadas” para dar corpo à sua concepção ideológica e concretizar todo o tipo de retórica possível por parte do narrador-autor. A sua manipulação pode servir para criticar tanto uma personagem que represente uma classe social, como uma figura que simbolize um inimigo de Camilo ou até mesmo para projectar-se nele próprio. Por exemplo, em *Vingança* (1858), ao construir a figura e a história da vida do “escritor portuense” Roberto Soares, o narrador desenha ao mesmo tempo uma pessoa que vem da experiência de Camilo, quando se estreou como romancista, no início da década de 1850, «até à época em que escrevia a história e pensava transferir-se para o Brasil (1858)»⁸⁶. Tanto é assim que começamos a perceber a relação entre narrador e personagem, além de uma mensagem muitas vezes dirigida para um tipo de narratário concebido pelo próprio narrador, que nunca deve ser confundido com o «leitor».

Sendo assim, o nosso objectivo aqui é analisar a forma como o narrador camiliano se define face às personagens clericais que chegam a desempenhar um papel fulcral na narrativa. A forma como as personagens eclesiásticas são trabalhadas depende das *oscilações humorais* do narrador e permite-lhe, por vezes, deter-se ao longo de um capítulo na descrição psicológica de uma ou mais personagens. Impera a omnisciência do narrador em relação às personagens e às suas envolvências no plano narrativo, o que favorece uma enunciação bastante modalizada e uma hábil orquestração de vozes que o narrador dirige para uma percepção bastante opinativa do carácter interior das suas personagens.

⁸⁶ CABRAL, Alexandre, «Vingança», in *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, Lisboa, Caminho, 1988, pp. 663-664.

Poderemos encontrar diferentes maneiras de representação dos padres na narrativa camiliana. Eles podem ter o papel de figura principal (caso de Padre Dinis, em *Mistérios de Lisboa*, frei António dos Anjos em *Lágrimas Abençoadas*), podem surgir como personagens secundários com uma capacidade crítica mais profunda, ou então aparecerem em breves momentos da narrativa para lançar uma acção impactante na sequência narrativa.

Os padres na novela camiliana podem não ter um lugar dominante, mas tudo leva a crer que a maioria deles desempenha uma função elementar na construção de diferentes narrativas com diversos graus de empenho do enunciador narrativo. Conforme sublinhámos no capítulo anterior, Camilo cultivou desde muito cedo conhecimentos religiosos e espirituais, potenciados pelos seus mestres eclesiásticos, e com efeito óbvio nas personagens que construiu. E, de facto, entendeu que o padre como ser humano e servidor de Deus representaria uma figura incontornável na compreensão da sociedade contemporânea e no difícil entendimento do espírito humano. Por outro lado, este veio a revelar-se uma figura literária essencial no jogo de relações com os outros grupos de personagens de distintas naturezas. Camilo tinha certamente como inspiração personagens eclesiásticas dos romances europeus seus contemporâneos, especialmente de França e de Inglaterra.

Em várias obras as vozes das personagens clericais são dirigidas pelo narrador de maneiras muito específicas com uma intenção em mente. É o que veremos com a curta mas importante cena do padre Pires em *A Filha do Arcediago* e na construção psicológica do abade de Espinho, em *O Retrato de Ricardina*. Outros casos serão mencionados, ainda que não com tanto peso como os que acabo de enunciar.

Vejamos, em primeiro lugar, o tratamento dado pelo narrador camiliano à voz do padre Pires, em *A Filha do Arcediago*, que, sendo uma personagem secundária – de facto só aparece duas vezes ao longo da narrativa –, potencia o clímax do romance, com a sua aparição. Situa-se esse momento entre o capítulo VIII⁸⁷, onde este padre desempenha um papel importante, e o final do capítulo IX⁸⁸, onde se notam os últimos gestos desta personagem.

⁸⁷ BRANCO, Camilo Castelo, *A Filha do Arcediago*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2001, pp. 52-60.

⁸⁸ *Idem*, p. 66.

Contextualizemos aquela passagem da obra. Leonardo Taveira, arcediogo de Barroso, costumava encontrar-se regularmente com a filha para jantar e noutras ocasiões encontrava-se discretamente com uma senhora. Ana do Carmo era a velha paixão do arcediogo e também a mãe de Rosa, mas mãe e filha nunca se tinham conhecido, e Rosa desconhecia inclusive o facto de a sua mãe ainda estar viva. O sacerdote demonstrava ter interesse em estar com a sua antiga companheira, e, como tal, visitava-a constantemente na loja de livros do marido desta, o francês Hemerin Pierrote. O arcediogo frequentava a loja diariamente com o pretexto de ver Ana do Carmo, enquanto começava a ter afinidades com o dono da loja, aumentando cada vez mais a cólera e o incómodo sentidos pela esposa com aquelas visitas. E, contudo, Pierrote não se apercebia de nada. Aos poucos, começou mesmo a sentir estima e amizade por Leonardo Taveira e decidiu fazê-lo seu compadre e padrinho do filho recém-nascido. Apesar do incómodo inicial de Ana, com o tempo esta deixou-se levar por aquele agradável cenário familiar e aceitou a presença do arcediogo nas suas vidas. A abertura era de tal maneira notória que o filho do casal, carinhosamente baptizado de Leonardo, começou a dirigir-se ao padre como «papá»:

A Sr^a Ana, como boa esposa, resignou-se; padre Leonardo, como bom compadre, vinha duas vezes ao dia fazer caretas e botar a língua de fora, com o pequeno nos braços; e o risonho marido, como hábil e francesíssimo logrador, deixava o padre em cima ensinando a criança a dizer papá e vinha para a loja fazer negócio e trautear a *Marseillaise*.

89

Nesta breve passagem detectamos um traço da ironia do narrador. Acontece que a relação entre o arcediogo e o livreiro francês em termos sociais e históricos tem um impacto muito profundo, se verificarmos a simbologia por detrás de cada um. O narrador descreve ironicamente a relação de ambos como se fosse um quadro de afável fraternidade, mas ver-se-á mais adiante que não é bem assim. Quando o narrador descreve Pierrote a trautear a *Marselhesa*, o hino nacional da República Francesa, está simultaneamente a evocar de maneira jocosa os ideais opostos a um grupo social que a Revolução Francesa assim determinou em considerar como inimigo. Tendo em conta que esta parte da narrativa tem lugar no ano de 1815, poucos anos após a última invasão napoleónica em Portugal, não deixa de ser subversiva a presença do francês como proprietário de uma livraria, lugar de luzes e ilustração, difusora de ideias novas. Para

⁸⁹ *Idem*, p. 54.

sublinhar o conflito em causa, o narrador põe lado a lado o francês Pierrote e o arcediogo de Barroso, este último representante da Igreja e ao mesmo tempo o maior inimigo dos ideais da Revolução Francesa da ala mais conservadora.

Entretanto passam-se dois anos e as relações entre Ana Pierrote e o amante avançam tanto que passam a encontrar-se ainda mais amiúde. Os encontros começam a ser de tal maneira visíveis ao reparo da vizinhança que os rumores de adultério da esposa do livreiro começam a circular e Pierrote torna-se alvo de chacota: «Os vizinhos riam-se do francês, mas a razão do riso devia ser ele o último que a soubesse»⁹⁰. Toda a vizinhança tinha conhecimento do passado de Ana do Carmo e o escândalo começava a ganhar forma:

Eram notórios, na Rua das Flores, os precedentes de Ana do Carmo; os maledicentes sabiam que ela fora amante do arcediogo; o livreiro vizinho contava aos seus fregueses a imoralidade do jacobino (...) e lamentava a queda da religião, se o Sr. Bispo não pusesse cobro àquele grande escândalo.⁹¹

Certo dia, Pierrote recebe uma carta anónima escrita por um seu «*amigo íntimo*», isto é, de um cidadão anónimo consciente da situação, advertindo-o para as infidelidades da esposa envolvida com o arcediogo. A mensagem choca-o no momento mas tenta pôr a carta de parte:

Tudo isto ia *le mieux qui peut*, como dizia o jubiloso livreiro, quando, abrindo de manhã a porta, encontrou uma carta em que um seu *amigo íntimo*, como todos os amigos das cartas anónimas, lhe dizia o que se passava em sua casa, as antigas relações de sua mulher com o padre e o descrédito geral em que a sua honra andava nas praças públicas. Como seu *amigo íntimo* e zeloso do seu bom nome, aconselhava o generoso espião que pusesse o padre fora de casa e que metesse a mulher no Ferro, para assim dar uma plena satisfação ao público escandalizado.⁹²

A brincadeira jocosa do narrador prossegue nesta citação. Repare-se que quando o narrador põe na boca de Pierrote a expressão francesa *le mieux qui peut* [o melhor que pode] está a trocar da ingenuidade e ignorância da personagem que não se apercebe dos factos. O narrador traça as linhas de um quadro de adultério da maneira mais irónica possível para expor o lado mais ridículo do livreiro que está a ser enganado pela esposa e pelo arcediogo, que se faz passar por seu afável amigo. Além disso, o uso do termo

⁹⁰ *Idem, ibidem.*

⁹¹ *Idem, ibidem.*

⁹² *Idem, p. 55.*

«amigo íntimo» em itálico chama a atenção para o facto de o narrador indicar indirecta e ironicamente a forma discreta de um terceiro se passar por *amigo íntimo* de Pierrote para o alertar dos perigos eminentes. Para não se identificar e assim avisar dos seus cuidados, o *amigo íntimo* deverá ser uma pessoa da vizinhança do casal que o tenta chamar a atenção para o problema e para que não se alimentem mais escândalos. Como se pode verificar, até ao momento estava tudo a acontecer num cenário aparentemente ideal para todas as partes. No entanto, esse alegado quadro ideal quebra-se, como se antevira pelo testemunho do narrador.

Passemos agora a uma fala, a abrir um diálogo que ocupa o resto do capítulo VIII de *A Filha do Arcediago*. O padre João Pires leva-nos a reflectir aqui acerca da imagem do eclesiástico da sua época, o que é muito significativo para o desenrolar da narrativa. Transcrevo a passagem em causa:

O discreto marido leu a carta e vendeu com a maior presença de espírito um *Flos Sanctorum* a um padre de aldeia, que se apeara duma égua, no momento em que a porta se abria.

- Estas obras de santidade – disse o padre –, creio eu que se vendem pouco... A religião está por terra... Já lá vai o tempo em que os frades escreviam obras de substância... Os de hoje criam muito cachaço e os seculares são uns libertinos, que o mais que fazem é apanhar as prebendas, os canonicatos e os benefícios para viverem à regalada. O exemplo devemos-lo dar nós, como diz o apóstolo: *Ante eas vadit* [Ele vai diante delas], *et oves eum sequuntur* [e as ovelhas o seguem] ... Já lá vai esse tempo. Os bons padres, e que sabem do seu ofício, vivem obscuros na aldeia, e ninguém os chama para as dignidades da Igreja; os que arruinaram com a sua má vida e mau exemplo o edifício da religião, a casa de Deus, *oedes Domini* [a casa do Senhor], esse são chamados a lambar as chagas do corpo pútrido da humanidade; *canes veniebant, et lingeabant ulcera* [Os cães vinham e lambiam-lhe as chagas], como diz S. Lucas no capítulo XVI.⁹³

Em primeiro lugar, o narrador dá-nos uma informação curiosa ao mencionar o *Flos Sanctorum*, uma colecção hagiográfica de vidas de santos, importantíssima para a compreensão da iconografia cristã, e que no contexto desta história evidencia a rara mercadoria livresca de Pierrote. A partir da entrada da fala do padre João Pires dá-se início ao que virá a ser uma crítica à decadência dos representantes da Igreja em Portugal do ponto de vista histórico, social e cultural: «- Estas obras de caridade – disse o padre –, creio que se vendem pouco... A religião está por terra...». A clara consciência do padre leva-o a pronunciar-se num tom incisivo ao ponto de sublinhar como o sagrado já não tem o peso que tinha dantes para o povo. A sua fala (polvilhada de verosimilhança pelas

⁹³ *Idem, ibidem.*

sucessivas citações latinas) dá sinal do recuo histórico da religião, em pleno século liberal, se, mais relevante ainda, não prescinde do poder corrosivo das suas palavras para denunciar comportamentos imorais de clérigos. Há o exemplo daqueles que pensam mais na ascensão eclesiástica para usufruir de regalias ao invés de olharem essas oferendas como um estímulo para o caminho certo: «Os de hoje criam muito cachaço e os seculares são uns libertinos, que o mais que fazem é apanhar as prebendas, os canonicatos e os benefícios para viverem à regalada»⁹⁴.

Entre a crítica sobre os defeitos dos padres da sua época e a valorização de comportamentos que incitem à prática da boa moral cristã, o padre João Pires está também, involuntariamente, a insinuar o quadro de adultério, graças à alegoria do aprisco:

Digo-vos em toda a verdade: Quem não entra pela porta no aprisco das ovelhas, mas galga por outro lugar, esse é um ladrão e saqueador. Mas, quem entra pela porta é pastor de ovelhas. Para este o porteiro abre, e as suas ovelhas escutam a sua voz, e ele chama e as conduz para fora. Tendo retirado todas as suas, vai na frente delas, e as ovelhas o seguem, porque conhecem a sua voz.⁹⁵

A citação desta passagem do *Novo Testamento* é de facto pertinente para a situação em causa: o narrador aplica ironicamente as palavras de São João à fala do padre João Pires e assim insinua que Hemerin Pierrote não tem boa conduta ao ignorar o que se está a passar em sua casa. Sendo ele um mau pastor que não consegue cuidar do seu rebanho, de olhos fechados deixa o “lobo”, o arcediogo Leonardo Taveira, que se aproveita da ovelha sem conduta.

Como leitores, somos então previamente informados de que este é um caso de adultério. Essa mesma informação fora-nos dada pelo narrador que, na posição omnisciente, revela saber tudo o que passa ao longo da narrativa. No entanto, não estamos cientes ao certo do que poderá acontecer a seguir a esta fala do padre. O narrador já nos tinha alertado para os problemas obscuros que resultam da ignorância do livreiro. A citação do apóstolo, proferida em Latim pelo padre, demonstra um sinal de intelectualidade do mesmo e uma marca discursiva com inequívoca verosimilhança. Assim se prova que, apesar de ser uma personagem menor, por aparecer em situações passageiras, o narrador acaba por lhe conferir um estatuto maior. Deposita nas suas

⁹⁴ *Idem, ibidem.*

⁹⁵ *João. 10:1-4.*

palavras a verdade cristã que são uma advertência ao próprio Pierrote, ainda que o padre não esteja a par do que se está a passar na vizinhança da Rua das Flores.

O discurso de padre João Pires é dito de uma maneira directa e sem rodeios, e isso confere-lhe um carácter de verdade. A forma como denuncia o quadro negativo dos padres do tempo seu contemporâneo só revela que se distancia de tais atitudes imorais e que ainda persistem bons cristãos que seguem as leis de Deus de maneira iluminada e correcta. Nesse caso estamos perante a possibilidade de ver João Pires como um bom eclesiástico no seio da sociedade e simultaneamente como denunciador dos corruptos da Igreja:

Os bons padres, e que sabem do seu ofício, vivem obscuros na aldeia, e ninguém os chama para as dignidades da Igreja; os que arruinam com a sua má vida e mau exemplo o edifício da religião, a casa de Deus, *oedes Domini*, esses são chamados a lamber as chagas do corpo pútrido da humanidade.⁹⁶

A frase, com origem na epístola de São Lucas, levanta também uma forte crítica sobre os eclesiásticos da época. O narrador decide aplicar, através da fala do padre João Pires, um paralelismo entre os cães que vinham lamber as chagas de Lázaro e os sacerdotes do tempo presente. No capítulo XVI da epístola de São Lucas, Jesus conta a história de Lázaro, um pobre enfermo que todos os dias se encostava à porta de um rico à espera de conseguir aproveitar os restos da refeição para se poder alimentar:

Mas, certo homem era rico e costumava cobrir-se de púrpura e de linho, regalando-se de dia a dia com magnificência. Mas, certo mendigo, de nome Lázaro, costumava ser colocado junto ao seu portão, [estando] cheio de úlceras e desejoso de saciar-se com as coisas que caíam da mesa do rico. Sim, também os cães vinham e lambiam as suas úlceras. Ora no decorrer do tempo, morreu o mendigo e foi carregado pelos anjos para [a posição junto ao] seio de Abraão.⁹⁷

Através dessa citação, o padre João Pires cria a alegoria de uma sociedade em aflição, cujos auxiliares (os representantes da Igreja) não chegam a salvar as pessoas dos seus problemas. Os versículos de São Lucas apenas nos dizem que os cães lambiam as chagas de Lázaro, mas isso não quer dizer que o curassem ou que o salvassem da morte. Aliás, sabemos logo que, pouco tempo depois, Lázaro morre devido à fome e às doenças que o mortificavam. Se realmente for intenção do narrador, então padre Pires equipara os

⁹⁶ BRANCO, Camilo Castelo, *op.cit.*, p. 55.

⁹⁷ *Lucas*. 16:19-22.

cães moribundos e sujos de rua, mencionados na parábola de São Lucas, aos padres corruptos e hipócritas que apenas se apresentam no serviço sacerdotal para usufruírem de bens e enganarem o povo com argumentos válidos mas que não salvam as pessoas dos seus pecados.

Durante a primeira fala do padre João Pires, assume-se uma separação entre a sua pessoa, que demonstra ser um sacerdote eloquente e moralmente correcto, e os padres que apenas se aproveitam da Igreja para viverem com regalias. Há que notar que toda esta cena se passa num dia normal do quotidiano. Verificamos o diálogo entre o padre e o livreiro na sua loja, portanto, um espaço de trabalho. Quando o padre Pires profere aquele discurso de crítica sobre o tempo passado e o tempo presente, além das citações bíblicas, fá-lo num tom informal sem sentir forçosamente a necessidade de transmitir uma mensagem directa, de grande pendor moralista. Ele simplesmente discursa como se um desabafo se tratasse ao expor as diferenças do tempo presente que é negativamente marcado por padres libertinos e do tempo passado por clérigos justos. Ele chega inclusivamente a dar como exemplo a posição do Bispo do Porto como um homem de virtude dúbia, pois aquilo que o padre Pires vê ou conhece dele não coincide com os rumores sobre a figura do Bispo: «O bispo é... o que Deus sabe... Dizem que é um santo, mas barata virtude é a sua... Quando o rebanho anda tresviado, o pastor não é lá grande coisa, como diz o livro santo: *Nam quod ab ovibus erratur, negligentiae pastoris adscribitur*»⁹⁸. Nesta frase padre Pires põe em dúvida o carácter do Bispo ao dizer que a sua virtude não surpreende ou que simplesmente não chega a ter o impacto essencial para cativar e orientar os seus crentes. Através da citação latina, ele diz-nos que o Bispo não é um bom pastor, como tal, o seu rebanho, isto é, os crentes desviam-se do bom caminho, ao seguir más orientações. Para que haja luz na compreensão desta breve passagem, o narrador utiliza uma citação latina retirada de uma epístola de São Pedro Damião⁹⁹, em que o cardeal italiano do século XI aproveita uma passagem de uma versão invulgar do livro do *Êxodo*:

E a assembleia inteira dos filhos de Israel passou a partir do ermo de Sim, por etapas, que fizeram segundo a ordem de Jeová, e foram acampar-se em Refidim. Mas não havia ali água para o povo beber. E o povo foi altercar com Moisés e dizer: «Dá-nos água, para que bebamos». Moisés, porém, disse-lhes: «Por que estão altercando comigo? Por que persistis em pôr Jeová à prova?». E o povo tinha ali sede de água, e o povo

⁹⁸ Tradução minha: E do rebanho desviado, a negligência é atribuída ao pastor. BRANCO, Camilo Castelo, *op.cit.*, pp. 55-56.

⁹⁹ Cf. DAMIANI, Sancti Petri. S.R.E., *Opera Omnia*, Bassani, 1783, p. 133.

resmungava contra Moisés e dizia: «Por que é que nos fizeste subir do Egipto para fazer morrer de sede tanto a nós como nossos filhos, e nosso gado?». Por fim, Moisés clamou a Jeová, dizendo: «Que hei-de fazer com este povo? Mais um pouco e eles me apedrejarão!». Jeová disse então a Moisés: «Passa adiante do povo, e toma contigo alguns dos anciãos de Israel e o teu bastão com que golpeaste o rio Nilo. Toma-o na tua mão, e tens de seguir andando. Eis que estou em pé diante de ti na rocha de Horebe. E tens de golpear a rocha, e dela tem de sair água e o povo tem de beber dela».¹⁰⁰

Esta é a versão mais exacta do episódio do clamor pela água no livro do *Êxodo*, quando Moisés guiava o povo de Israel à Terra Prometida. Apesar de São Pedro Damiano não ter sido uma pessoa que costumasse fazer o tradicional comentário bíblico, ele chegou a fazer um comentário a uma passagem do livro em questão sobre os erros de quem comete e as pessoas por quem pagam injustamente. É então quando da sua epístola se retira o seguinte:

*Cum Israeliticus ille populus initiatus esset Beelphegor in deserto, et in scorta Moab turpiter corruisset, iratus furore Dominus adversus Israel dixit at Moysen: Tolle cunctos Principes populi, et suspende eos in patibulis contra solem, ut avertatur furor meus ab Israe.l*¹⁰¹

Com este mote introduz o tema que comentara naquela carta para criticar a seguinte situação. O mesmo santo desconfia desta passagem da Bíblia, e como tal condena o facto de Deus ordenar a Moisés que enforque todos os líderes dos clãs do povo de Israel para que o mal se afaste deles:

*Quid est, quod populus in luxuriae voraginem labitur, et in eorum Praepositos vindicatur? Subditi delinquant, et Principes in patibulis suspenduntur? Scilicet alius est qui peccat, alius ille qui vapulat. Cur hoc, nisi quia culpa subditorum in Praepositorum redundant opprobrium; et quod ab ovibus erratur, negligentiae Pastoris adscribitur?*¹⁰²

¹⁰⁰ *Êxodo*. 17:1-6.

¹⁰¹ Tradução minha: Com o povo israelita foi juntamente Belfegor no deserto, e mantimentos militares no Monte Moab caíram vergonhosamente, então irado, a fúria de Deus se abateu contra Israel, dizendo ele a Moisés: «toma todos os líderes do povo, e enforca-os em patíbulo ao sol, de modo que a ira se desvie de Israel». DAMIANI, p. 133.

¹⁰² Tradução minha: O que é isso, que o povo caiu no turbilhão da luxúria, e dos Comandantes Militares reivindicado? Os subordinados pecaram, e os líderes estão pendurados nos patíbulo? Claro que há um que continua a pecar, mas há outro que está a ser açoitado. Porque a culpa não é senão a dos subordinados porque espalhou a desgraça dos Comandantes Militares; e para o desvio das ovelhas, a negligência é atribuída ao Pastor? Cf. *Idem, ibidem*.

Com esta passagem do cardeal, o narrador aproveita a última frase, que é originalmente uma interrogativa, para duvidar das acções do Bispo do Porto. Enquanto na citação latina de São Pedro Damião existe uma interrogativa que expõe o problema de os membros do povo israelita estarem cegos perante os problemas e não ouvirem as palavras sábias do seu pastor, os líderes, que são inocentes, acabam por pagar injustamente pelos pecados dos outros. No entanto, na presente novela de Camilo, aquela última frase é deixada como afirmação e não como interrogativa. Através dos conhecimentos do narrador onisciente e da acção do padre Pires, isso leva a crer que a crítica do narrador nos diz que o povo crente é desorientado com justa causa pela má conduta do seu pastor, ou seja, do Bispo do Porto.

Ainda retomando algumas das anteriores palavras de padre Pires, reparamos que ele faz uma breve distinção entre os padres da actualidade em relação ao meio onde se encontram. Enquanto os «bons padres, e que sabem do seu ofício, vivem obscuros na aldeia»¹⁰³, os de má conduta ou perfil duvidoso movimentam-se pela cidade. Alega-se que o meio urbano é o espaço da corrupção e dos vícios, como se intui em relação ao Bispo do Porto. Daí ser justificada a seguinte leitura de Jacinto do Prado Coelho:

O carácter de expansão pessoal destas primeiras novelas traduz-se ainda no contraponto da cidade e do campo. A cidade não passa, na concepção do autor, dum abismo de corrupção; o «progresso», a «civilização» trazem consigo o vício e a hipocrisia; há no homem uma perfídia imensa, que não resulta porventura de maldade inata mas da acção nefasta da sociedade.¹⁰⁴

Ora, o discurso do padre João Pires poderia ter sido proferido numa missa, e no entanto está a fazê-lo fora dos serviços eclesiásticos, na loja de um livreiro, que é um burguês erudito com simpatias jacobinas. O facto de o padre se posicionar no lugar de orador com ideias e conhecimentos perante o livreiro é sinal que o faz sabendo da capacidade de este ler, escrever, e conhecer as máximas bíblicas.

É interessante ver como o narrador coloca esta personagem eclesiástica em acção porque ela só aparece nesta passagem e noutra, em breves linhas do capítulo IX, e não é mais do que um amigo íntimo do arcediogo dos seus tempos de mocidade. Mas o facto de o narrador lhe dar voz só revela tratar-se de uma estratégia narrativa para conceder um

¹⁰³ BRANCO, Camilo Castelo, *op.cit.*, p. 55.

¹⁰⁴ COELHO, Jacinto do Prado, *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, 2ª ed., Colecção Temas Portugueses, Lisboa, IN-CM, 1981, vol. 1, p. 257.

papel maior a uma personagem secundária; pode assim enunciar os ingredientes essenciais para desencadear da acção, no sentido de atingir o clímax romanesco.

Como vimos, o padre Pires relata inadvertidamente a Hemerin de Pierrote os amores ilícitos do arcediogo Leonardo Taveira com Ana do Carmo, porque, na verdade, não sabe da relação de matrimónio que o livreiro francês tem com esta. Como Pierrote já sente uma onda de desconfiança depois de ler a já referida carta anónima, a conversa do padre João Pires é a confirmação das suas suspeitas: será a chave final para o desenlace anunciado que se iniciará com um conjunto de desgraças que se avizinham na vida de cada uma das personagens principais. Ao confirmar que a esposa está a traí-lo com o amigo, Pierrote parte para Paris, abandona Ana e deixa-a com dívidas. A partir daí, apenas se somam mais desgraças: o arcediogo de Barroso é forçado a partir para Espanha para evitar o escândalo que provocou na vizinhança da Rua das Flores; Rosa vai viver com António José da Silva, com o qual não deseja casar-se; e Ana do Carmo é temporariamente auxiliada pelo arcediogo, até que este foge e a deixa desamparada, a ponto morrer na pobreza.

O narrador acaba por transmitir indirectamente com ironia a mensagem de que se avizinha a tragédia do romance: «Esperem asneira quando mal nos percatamos, temos pela proa um marido brioso! Safa!... *Rara avis in terris...*»¹⁰⁵. Ao aproveitar-se de uma personagem menor na narrativa, o narrador está a usar a ingenuidade do padre Pires para avisar ao livreiro (e o leitor) de que toda a imoralidade praticada por Ana do Carmo e pelo arcediogo chegará à luz do dia, facto de que o próprio Pierrote se irá dar conta, desencadeando a sequência de tragédias no resto da história¹⁰⁶.

Mais tarde, no final do capítulo IX, o padre João Pires reaparece, pela última vez:

Padre João Pires, esse contentíssimo de ter resolvido o problema de S. Tiago, veio um dia procurar o livreiro para comprar-lhe *El sabio instruido de la naturaleza* e soube, no livreiro vizinho, a catástrofe do arcediogo.

Citou quatro textos em latim acerca da obscenidade, disse tudo o que sabia a tal respeito, confirmou minuciosamente todos os escândalos da vida de padre Leonardo e foi dizer missa à Misericórdia (...).¹⁰⁷

¹⁰⁵ Tradução minha: Pássaro raro em terra. BRANCO, Camilo Castelo, *op.cit.*, p. 60.

¹⁰⁶ Esta estratégia assemelha-se ao caso do padre Dinis Ramalho e Sousa, em *Mistérios de Lisboa*, um padre que guarda a verdade de cada personagem principal da narrativa como um segredo supremo, e essa mesma verdade pode tanto salvar como provocar a tragédia, inclusive a morte.

¹⁰⁷ BRANCO, Camilo Castelo, *op.cit.*, p. 66.

De novo, padre João Pires demonstra mais sinais da eloquência e fiel formação teológica, ao mencionar passagens latinas da Bíblia. O uso das máximas latinas é um gesto de verosimilhança da personagem e de ironia do narrador, pois trata-se inclusivamente de usar a figura do padre como denunciador dos pecados de outros clérigos. Quando o narrador assinala que o padre Pires «citou quatro textos em latim acerca da obscenidade, disse tudo o que sabia a tal respeito», profere-o num tom hiperbólico para mostrar a figura deste padre como o moralista que justifica os seus argumentos através das grandes autoridades bíblicas e teológicas. Para que tal seja válido, a referência textos bíblicos em latim (provavelmente retirados da *Vulgata*) constitui a imagem da palavra justa e oficialmente correcta para o bem da Humanidade. Ainda que se trate de uma amizade de longa data, o padre Pires denuncia os males provocados por Leonardo Taveira, ao expôr a sua conduta como mau eclesiasta e mau exemplo de figura humana diante da sociedade. O seu carácter de verdade, que desde o início foi concebido pela mão do narrador, nunca perde peso entre estes dois capítulos. Aliás, muito pelo contrário, chega mesmo a ganhar cada vez mais razão ao aperceber-se das imoralidades praticadas pelo seu antigo colega e amigo Leonardo Taveira, pois não se identifica com a sua imagem vergonhosa que viola as leis do celibato e se envolver com uma mulher casada, mesmo que tenha sido sua esposa num tempo anterior.

A separação entre a moralidade de padre João Pires e a imoralidade passada e presente do arcediogo Leonardo Taveira torna-se então claramente explícita. Se atendermos à última citação, iremos verificar que as acções de padre João Pires se baseiam numa mera consciência da situação em actuar contra as atitudes imorais das pessoas do seu conhecimento, ainda mais quando se trata de um membro da Igreja. Quando ele «Citou quatro textos em latim acerca da obscenidade, disse tudo o que sabia a tal respeito, confirmou minuciosamente todos os escândalos da vida de padre Leonardo e foi dizer missa à Misericórdia». Fá-lo então no sentido de que está a exercer uma missão evangelizadora para expor os problemas que envolvem a sociedade.

Em suma, ainda que o narrador descreva com ironia e exagero a forma como padre Pires aborda o problema do arcediogo, dir-se-ia que a sua acção, compreensível por certo, é concretizada por uma cegueira cristã na resolução dos dilemas humanos. Se virmos com atenção, ele não se detém a reflectir sobre as razões que levaram o arcediogo de Barroso a tomar tal caminho de vida. Como não tem a total noção dos motivos que envolvem a vida privada de Leonardo Taveira, a acção moralista de padre Pires é sinónima de uma

figura atenta e unicamente preocupada com as falhas da sociedade para expô-las e arranjar a solução. Daí que a aparente presença do padre Pires faz dele um padre menor com características benévolas ou justas, causando um importante impacto na narrativa desta novela em relação aos eventos futuros das personagens.

A dialéctica entre o Bem e o Mal tem portanto uma relevância muito frequente nas novelas e romances de Camilo Castelo Branco. Essa mesma dialéctica tende a ser traduzida por um conjunto de cenas emblemáticas que envolvem personagens, cenários e outras simbologias. Muitas das ocasiões que marcam as narrativas camilianas são “vigiadas” pelo factor da Providência. Esse é um elemento quase omnipresente em todas as obras de Camilo e põem à prova o carácter humano de cada uma das personagens principais. Para vermos como funciona esse exame sobre a ideia do Bem e do Mal, o certo e o errado, o humano e o desumano, será interessante privilegiarmos personagens contraditórias nos romances camilianos como são, em primeiro lugar, os padres.

Tentar aplicar uma ideia de justiça a cada uma das personagens eclesiásticas criadas por Camilo é uma tarefa constante porque cada uma delas expõe um perfil diferente. As classificações são várias, mas Camilo acaba sempre por separar as águas ao expor um padre defronte de outro. A regra camiliana é a de que ambos são sempre distintos em cada romance, quer seja na sua história de vida quer seja na sua maneira de actuar como figura religiosa e/ou social.

Passemos agora à análise comparativa de duas cenas que envolvem o diálogo entre duas personagens. Há sempre pelo menos uma personagem eclesiástica que se destaca por, através do narrador, ter margem para assumir o seu discurso com carácter de verdade e justiça. Já pelo outro lado da linha há um padre denunciado nos seus actos e falas. Escolho por isso o diálogo entre o padre João Pires e o livreiro Hemerin Pierrote. Mais à frente será a vez da conversa entre o abade Leonardo Botelho de Queirós e o Bispo de Lamego, em *O Retrato de Ricardina* (1868). Esse exercício de comparação entre estas cenas em ambos romances permite compreender como o narrador camiliano expõe a figura dos padres quando estão em conflito uns com os outros. A crítica estabelecida não seria apenas a de tentar expor uma faceta negativa do padre na obra camiliana, mas também a de ilustrar a possível conflituosidade entre cada um dos seus representantes no mesmo cenário religioso que lhes compete.

Os romances *A Filha do Arcediago* e *O Retrato de Ricardina* foram publicados com uma distância de pouco mais de dez anos (1854 e 1868, respectivamente), mas as estratégias de representação da figura do padre de Camilo continuam intactas no que diz respeito a um espírito de crítica anti-clerical. Em ambos os casos o enfrentamento das duas personagens tem um padre com uma voz de justa enunciação, cabendo ao narrador entretecer as vozes, modalizando, insinuando o seu ponto de vista. Daqui resulta, sem dúvida, uma matriz enunciativa polifónica. Aguiar e Silva indica precisamente essa marca como distintiva de diferentes textos literários: «O texto é sempre, sob modalidades várias, um intercâmbio discursivo, uma tessitura polifónica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências»¹⁰⁸.

Acresce no caso específico de Camilo uma duplicação do efeito polifónico da sua narrativa. Em causa está a correspondência/paralelismo de situações e discursos que ressoam de obra para obra. Daqui resulta o diálogo entre diferentes textos e sugere uma intertextualidade homo-autoral, dada a existência de discursos semelhantes em textos do mesmo autor. Neste caso estamos diante de «relações intertextuais – relações privilegiadas – com outros textos do mesmo autor, numa espécie de auto-imitação marcada pela circularidade narcisista como pela alteridade (ao auto-imitar-se, ao auto-citar-se, o autor espelha-se a si mesmo e é, no entanto, já outro)»¹⁰⁹. Assim é-nos permitido ver como interagem os diferentes cenários e personagens num texto literário que inspirem discursos comuns dentro da obra de um mesmo autor¹¹⁰.

Vejamos de seguida o diálogo entre o abade de Espinho e o Bispo de Lamego no capítulo VII («O que ela pedia a Jesus») de *O Retrato de Ricardina*¹¹¹. Leonardo Botelho de Queirós é o abade de Espinho e o principal antagonista do romance *O Retrato de Ricardina* (1868), além de ser o pai de Ricardina, a protagonista e heroína desta narrativa. Padre Leonardo é um personagem bastante completo; é abade, um clérigo abastado, pai de família, e não menos importante, um tirano nas vestes de um clérigo, miguelista ferrenho e vingativo, com ambições de controlar implacavelmente o destino da sua

¹⁰⁸ SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta, 1990, p. 214.

¹⁰⁹ *Idem*, p. 217.

¹¹⁰ *Idem*, pp. 216-217.

¹¹¹ BRANCO, Camilo Castelo, *O Retrato de Ricardina*, 4ª ed., Coleção Livros de Bolso, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2000, pp. 55-60.

família. Pouco depois de Ricardina partir para o Convento das Chagas, o padre Leonardo de Queirós é informado que a sua esposa, D. Clementina Pimentel, segue para o mesmo convento para estar junto da filha. Através de cartas que um dos seus mensageiros consegue recolher, o abade de Espinho depara-se com a declaração oficial do Bispo de Lamego que, sob sua autorização, D. Clementina ficará com a filha dentro do convento. Posto isto, o abade destrói furiosamente a carta e dirige-se ao paço do Bispo, como quem deseja de pronto ajustar contas.

Ora é muito curioso como se desenrola o breve diálogo entre o abade de Espinho e o Bispo de Lamego; ambos são personagens contraditórias que exercem funções eclesiásticas mas têm visões de vida distintas. Enquanto Leonardo prefere que tudo ao seu redor se desenrole conforme a sua prepotente vontade e ambição, o Bispo de Lamego é um clérigo bondoso que age segundo as normas correctas da Igreja e não se deixa vencer pelo ar ameaçador do abade. O próprio narrador descreve a forma intimidante como o pai de Ricardina chega ao paço:

Descavalgou no pátio da residência episcopal. Era noite. Enviou o seu nome. O bispo, receoso do hóspede, acercou-se de fâmulos, e mandou entrar à sua presença o abade de Espinho. Apenas se defrontaram, os olhos do padre Leonardo menos escarlates que as incendidas belfas afunzilavam faúlhas.

Latejavam-lhe as cordoveias do pescoço esticadas pela tumidez dos gorgomilos, onde as vozes se represavam abafadas pelo rancor.

O prelado esperava, não sem assombro, o estalar daquela borrasca.¹¹²

Furioso, o abade questiona a intervenção do Bispo. No entanto este mantém-se calmo e responde-lhe dizendo qual é o verdadeiro carácter de D. Clementina Pimentel e aclarando as adversidades que do seu matrimónio com o padre resultaram. Enquanto para o abade de Espinho tudo o que de mal acontece à sua volta é fruto de uma rude educação e falta de consideração à palavra do pai de família, o Bispo responde com todo o calor da verdade, confirmando o que a sua esposa realmente é:

A inépcia da pergunta fez sorrir o bispo:

- Quem roubou a mãe de suas filhas? A mãe de suas filhas é uma pecadora, manceba de um padre, e padre pastor de almas?

- É! – bradou o abade.

¹¹² *Idem*, p. 57.

- Pois se é, incline-se diante Deus, como ela.
- Quem é Deus? É Vossa Excelência? – tornou o clérigo.
- Deus é Aquele! – e apontou para um retábulo em que se figurava o lance do horto de Gethsemani.¹¹³

A observação que o Bispo de Lamego faz é impressionante. Ainda que não possamos encontrar mais pormenores sobre o retábulo mencionado, somos capazes de reflectir melhor sobre a simbologia por detrás dessa componente religiosa graças à erudição religiosa do narrador. A Gethsemani (que significa literalmente “lagar de azeite”) é um jardim localizado sob o Monte das Oliveiras na antiga Jerusalém, onde Jesus Cristo fez a sua última oração na véspera do dia da sua crucificação¹¹⁴. Esta breve cena tem um certo impacto no confronto entre os dois clérigos, pois estabelece-se uma alegoria entre duas sombras que representam o Bem e o Mal, perante um objecto de arte religiosa que evoca a eminência e poder de Deus. Se o Monte das Oliveiras foi o último local onde Jesus esteve a prestar a sua última oração ao Criador, então o cenário onde se desenrola o diálogo em questão, o paço episcopal, serve como presságio, assim como as palavras do próprio Bispo: anuncia-se que o abade de Espinho pagará no futuro pela sua afronta aos verdadeiros desígnios da Igreja e de Deus. Jesus foi crucificado porque foi traído por Judas, mas aqui o narrador pressagia de modo erudito que Leonardo Botelho de Queirós será punido não por traição, mas sim porque os intentos de controlar imperiosamente a vida de Ricardina e da família falharam graças à vontade divina, algo apenas concebível neste caso pela omnisciência do narrador.

Perante aquele comportamento, o abade aproxima-se cuidadosamente do Bispo e ainda que tente impor palavras de aviso sobre a sua pessoa, a imagem autoritária do abade de Espinho não sugere ameaça nenhuma sobre o Bispo. Assim o abade acaba por ser menosprezado e vencido naquele confronto de gestos:

Padre Leonardo não seguiu de olhos o dedo indicador do venerando prelado. Deu dois passos trémulos, apertou entre as mãos convulsas o chapéu de seda, e rouquejou:

- Sabe quem sou eu?
- Já recebi a notícia de seu nome, Sr. Abade de Espinho.

¹¹³ *Idem*, pp. 57-58.

¹¹⁴ LOURENÇO, João, «Getsémani» in AA.VV., *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura – Edição Século XXI*, vol. XIII, Lisboa, Editorial Verbo, 2000, p. 379.

- Não sou abade de Espinho: sou homem; e, como homem, o meu nome é Leonardo Botelho de Queirós. Guarde bem de memória este nome, Sr. Bispo.

- O seu nome não me pertence. Respeite a jurisdição do seu prelado, Sr. Abade. Queira recomendar-se ao Sr. Bispo de Viseu, que me dizem ser bom teólogo e exemplar príncipe da Igreja.¹¹⁵

O Bispo de Lamego volta a marcar posição quando desvaloriza todas as atitudes ignóbeis do abade, nunca mostrando receio ou dúvida. Além disso, demonstra uma vez mais que se trata de um verdadeiro clérigo ao transmitir ao abade uma mensagem justa de penitência, reforçada pela erudição em latim:

No entanto, direi ao Sr. Leonardo Botelho de Queirós o que se diz a todo homem vicioso e corrompido: *Nisi poenitentiam habueritis omnes similiter peribitis* [A não ser que se arrependam, todo de igual modo perecereis]. Palavras de S. Lucas, Sr. Abade... *Et... annuntiabam ut poenitentiam aegerent et converterentur ad Deum, digna poenitentiae opera facientes*¹¹⁶. Palavras dos «Actos dos Apóstolos», Sr. Abade.¹¹⁷

O mesmo ambiente de presságio repete-se depois, já num tom mais directo. As palavras de S. Lucas e dos Actos dos Apóstolos proferidas pelo Bispo de Lamego são os ingredientes principais que iniciam a queda da ditadura religiosa que o abade de Espinho tenta impor, como se fosse uma força divina a falar mais alto pelos representantes da Igreja. Entretanto, o narrador põe a nu Leonardo Botelho de Queirós a mostrar desprezo, a ignorância da língua latina e uma falta de carácter:

O padre Leonardo não sabia bastante latim: sem embargo, percebeu que o bispo lhe aconselhava penitência com o quê, espirrou uma guinada de riso cínico voltou as costas ao respeitável admoestador, dizendo:

- Nós conversaremos em idioma português, Sr. Bispo.

- Necessário lhe será, Sr. Abade de Espinho – replicou suave e risonho o prelado.¹¹⁸

Não há dúvida de que podemos verificar certas semelhanças entre as cenas dos dois romances de Camilo em estudo. O padre João Pires é uma personagem secundária que apenas aparece duas vezes, sendo que a primeira apresenta uma maior importância

¹¹⁵ BRANCO, Camilo Castelo, *op.cit.*, p. 58.

¹¹⁶ Tradução minha: E eu prego aqueles que se arrependam e se convertam a Deus, praticando obras dignas de arrependimento.

¹¹⁷ *Idem*, p. 58. A tradução em parêntesis rectos é da minha autoria.

¹¹⁸ *Idem*, *ibidem*.

no que toca à denúncia indirecta dos vícios e pecados do arcediogo Leonardo Taveira. O Bispo de Lamego é um clérigo que surge uma única vez em *O Retrato de Ricardina*. Ainda assim é o suficiente para estabelecer uma clara distinção com o abade de Espinho; Leonardo Queirós é, na verdade, a imagem do sacerdote corrupto que não tem noção dos seus limites e dos seus exercícios de poder em relação aos outros.

Esta estratégia contrastiva utilizada pelo narrador camiliano traduz-se na necessidade de dar voz directa aos representantes da boa conduta cristã através de pequenos papéis com um significativo impacto para lançar o presságio inevitável que anuncia a queda e punição dos padres malditos e corruptos. Tal orientação narrativa reforça dentro da trama o sentido do elemento Providência para esclarecer o resultado da tensão concebida pela dialéctica entre o Bem e o Mal nestes dois romances camilianos.

Com efeito, em muitas novelas e romances de Camilo Castelo Branco há um antagonista com um papel bastante característico da maldade, da autoridade e do despotismo para intensificar o contraste com outras personagens da narrativa, a começar pelo/a protagonista. Muitos desses antagonistas costumam vestir a pele de pai tirano, de burguês mal intencionado ou até mesmo de um sacerdote corrupto ou despótico. Não são raras as vezes em que Camilo tentou com êxito construir vilões com um carácter bastante intenso e marcante nas suas ficções, a ponto de gerar polémica devido à sua crítica devastadora dessas personagens-tipo. E curiosamente iremos verificar que a personagem-tipo mais criticada e colocada inúmeras vezes na posição de mal-feitor é a figura eclesiástica.

São vários os padres despóticos que Camilo construiu ao longo das suas ficções, mas há talvez um que merece uma especial atenção devido ao variado conjunto de características que ilustram a sua figura: o abade de Espinho. Isto porque o mesmo abre espaço a uma reflexão sobre a sua função na narrativa e sobre o modo como o narrador dá voz a essa mesma personagem.

A função que mais se destaca do abade de Espinho é, sem dúvida, o poder que um indivíduo vicioso e corrupto detém para manipular os desejos dos membros da sua família. Faz tudo para evitar que sejam felizes através dos meios que não sejam os dele; além disso, prefere que a sua riqueza e decisões sejam os mecanismos essenciais para determinar a vida de cada um sob sua ordem. A heroína da história, Ricardina, é levada a tomar duras decisões para evitar o casamento com o primo, pois não consegue estar com

Bernardo diante do seu pai. Assim decide enclausurar-se num convento como resposta à ditadura do pai-abade. Em certos momentos essa máscara do mal quebra-se, ora pela ironia do narrador, ora pela fragmentação da personagem revelada numa duvidosa fragilidade humana. Refiro a este propósito o capítulo do VIII («O bem fazer da morte»)¹¹⁹, em que Leonardo Queirós, sozinho em casa, vê a família afastada. A passagem merece especial atenção, na medida em que o narrador constrói uma espécie de redenção psicológica do abade e as considerações acerca dos seus feitos.

Para uma melhor análise desta característica incomum da personagem, farei uma leitura do capítulo VIII para tentar perceber como pensa e sente o abade de Espinho ao ter feito com que os seus interesses e arrogâncias conseguissem afastar a família para longe.

Ao longo deste capítulo nota-se que o abade de Espinho não é tão poderoso ou pelo menos não se satisfaz com as suas ambições. Ricardina prefere enclausurar-se no convento e a sua mãe, D. Clementina, decide juntar-se a ela. Entretanto, o abade alimenta ingenuamente a ideia do casamento entre a sua outra filha, Eugénia, com o primo Luís Pimentel, acreditando que tal acontecimento possa alegrar o impiedoso padre. Ver este quadro em casa da família Queirós parece ser algo idílico para Leonardo Botelho, mas pouco a pouco o cenário ideal desfaz-se ao verificar-se que o próprio não tolera a ideia de ficar só enquanto os outros vivem as suas vidas lá fora: «Desafogou-se o espírito do abade, negociando rapidamente o casamento de Eugénia. Sobre pôs nova condição ao noivo: que Luís Pimentel viria para sua casa, visto que a solidão lhe era penosa»¹²⁰.

Se realmente existe um sentimento de solidão vivido por Leonardo, ao ver que a família está a desaparecer dos cantos da sua casa, isso confere-lhe um carácter de humanismo porque sugere a necessidade da presença dos outros para alimentar o calor familiar? Ou simplesmente ele necessita da presença dos outros para alimentar o seu ego, e do sinal de gratidão que eles devem ter perante ele? A verdade é que os comentários do narrador ao longo da cena que a seguir analisaremos se tornam muito obscuros quanto às razões do padre em sentir-se só.

O casamento entre Leonardo e Clementina foi talvez a origem de uma série de desgraças que assolaram a família de Ricardina. Com esta fechada no Convento das

¹¹⁹ *Idem*, pp. 61-66.

¹²⁰ *Idem*, p. 61.

Chagas e Luís Pimentel casado com Eugénia, o abade de Espinho fica sozinho em casa, e aí decorrerão tragédias que engrandecem a sua figura imponente: «Uns dias por outros, o abade entrava ovantemente nas salas – onde dezoito anos antes tecera a desonra daquela família (...)»¹²¹.

Durante uma conversa entre Luís Pimentel e o abade, o genro avisa que, se o sogro não tomasse medidas com os seus selvagens e brutos criados, sairia de casa com a mulher, deixando o padre sozinho. Aqui mais uma vez cruzamo-nos com o dúbio sentimento humano e o aparente medo de solidão sentidos por Leonardo Queirós: não só hesita em despedir os seus criados por sentir uma enorme gratidão pelo serviço prestado por Frazão e Torto ao longo de tantos anos, como não deseja de forma alguma a partida de Luís e Eugénia, acabando por ficar só.

Mas para o padre os familiares continuam a ser vistos como instrumentos de conveniência, e ainda responde que há-de tirar proveito de outros sobrinhos que tem em Amarante para lhe fazerem companhia, de modo a contradizer as palavras de Luís Pimentel: «- Obrigado. Façam o que quiserem. Viverei sozinho. Tenho sobrinhos em Amarante; mandá-los-ei chamar para aqui. Ainda posso dotar guapamente dois»¹²². Ao início parece que se abre uma lacuna na fragilidade sentida pelo abade ao pensar que poderá ter de viver só. Por isso, o narrador descreve, por breves instantes, esses olhos esbugalhados que sugerem uma tristeza e um pequeno humanismo por detrás daquela figura autoritária:

Luís desprezou tal esforço, como indigno de si, e sobresteve na exigência da saída dos criados. Contraveio o padre amontoando razões que lhe atavam os pulsos, fundadas todas em gratidão aos bons serviços de vinte anos. Redarguiu o genro que, em tal caso, sairia ele com a sua mulher. O abade encolheu os ombros e esbugalhou os olhos, como quem diz: «faça o que quiser».¹²³

Eis que finalmente o abade se encontra sozinho em casa. Esse tremendo momento em que Leonardo Queirós não vislumbra mais nenhuma alma naquele lugar proporciona inevitavelmente um ambiente silencioso e sombrio, como se todo aquele lugar se tornasse num degredo no qual o penitente não encontra conforto de forma alguma. Através dos sentimentos de revolta e de frustração da personagem em questão, o narrador cria a

¹²¹ *Idem, ibidem.*

¹²² *Idem*, p. 63.

¹²³ *Idem*, p. 62.

ambientação psicológica do abade para sugerir um momento pesado que o coloca em confronto com os seus erros. O abade percebe que Clementina sempre esteve do lado de Ricardina e que sempre a ajudou, coisa que lhe desperta uma raiva cada vez maior. Cansado de falhar nos seus intentos para concentrar o poder familiar em si e abandonado pela família, lamenta-se pelos seus pecados. Como não sente de maneira alguma protecção ou auxílio divino, começa a rezear Deus e o que Este possa fazer para o condenar: «Começa o condenado a temer Deus. A sua fé não transluz na desgraça, nem do raio influído do alto, nem do reconcentrar-se a indagar a causa dos efeitos: a sua fé não é senão cobardia, medo de sofrer»¹²⁴.

O narrador faz uma análise descritiva da fisicalidade do abade, até começar a adentrar-se nas camadas psicológicas do mesmo. Para poder desenhar um melhor quadro sobre o estado psicológico na sua solidão, o narrador demora-se pelo resto do capítulo a construir os contornos interiores que revelam as fragilidades do clérigo para apresentar uma sua faceta solitária e as suas fraquezas:

Por maneira que está sozinho o padre Leonardo! Tem que ver o esforço com que ele quer esmagar o pesar de ver-se desprendido de todos os afectos que alguma hora lhe foram caros. Os relâmpagos da saudade queimam-no, porque têm o ardor do castigo. Revira-se contra si próprio, se a solidão o aterra. Quer espancar a imagem de Clementina e de Ricardina que, a espaços, se lhe figuram sentadas nas cadeiras à volta da mesa em que ele violenta a deglutinação do bocado. Foge de si mesmo, e cada hora se sente cavar mais fundo no lodo da consciência. As camadas sobrepostas ao remorso são espessas; mas afinal a faísca ressalta, invade-lhe o peito, e pega-lhe no bravio resseco do coração.¹²⁵

Para que tal seja possível, o narrador persiste numa extensa descrição pormenorizada do seu estado físico e psicológico, como se entrasse no interior do espírito do padre num exercício psicanalítico, onde expõe a figura de Leonardo Queirós perante os seus temores. A verdade é que, tal como o Bispo de Lamego avisou antes, o abade há de no futuro pagar pelos seus actos corruptos e viciosos, de modo que esse momento de solidão seria a derradeira cena para se redimir de todo o mal que cometeu:

O sibarita, estribado no seu ouro e na provada força das vitórias sobre os reveses, espanta-se da subitânea transformação da vida. A dor ainda assim não o amolga. Pouco vai além dos 40 anos. Se a alma lhe fraqueja, o corpo reage e sacode de si a importuna hóspeda, sem qual pôde saborear as coisas boas deste mundo, que todas são doçura estreme quando assim as tempera o despejo. Está ele já remoçando às práticas da sua mocidade dissoluta. Lembra-se da mulher que antecederá os amores de Clementina, e da

¹²⁴ *Idem*, p. 64.

¹²⁵ *Idem*, p. 63-64.

presteza com que a segunda lhe despintara da fantasia afogueada os traços da outra. Como aquela alma se ia atolando na lama que o esgoto do remorso lhe desenchia da consciência! Abrangeu de um lance de olhos as ovelhas mais nédias do rebanho, e andava confrontando as recenseadas no propósito de eleger a mais de feição para fazer luz e vida na escuridade das suas salas desertas.¹²⁶

É desta forma que o narrador, ao descrever o interior da personagem e assim condená-la, revela friamente um quadro por breves momentos de uma consciência humanizada. Apesar de se tratar do vilão da novela, o narrador concentra-se especialmente neste capítulo em mostrar ao leitor um outro lado que não o maquiavélico ou injusto do abade, ao expôr a vergonha que ele sente ao ser abandonado pela família. Com tal acção descritiva de contornos psicológicos, o narrador expõe afinal as fragilidades do antagonista, sugere um lado humano, e assim por breves momentos sugere uma possível redenção do abade para se tornar numa melhor pessoa. Sabemos, contudo, que jamais ocorrerá tal transfiguração de carácter.

A mesma passagem sugere que Leonardo conhecera uma outra mulher antes de casar-se com Clementina, e dessa primeira relação nutria um estado de alma e de felicidade que talvez fosse o único momento da vida dele em que houvesse alguma realização na alma: «Lembra-se da mulher que antecederá os amores de Clementina»¹²⁷. No entanto, o matrimónio com Clementina não deu frutos como ele esperava e não trouxe felicidade ao padre, pois ainda pensava na sua primeira paixão: «(...) e da presteza com que a segunda lhe despintara da fantasia afogueada os traços da outra. Como aquela alma se ia atolando na lama que o esgoto do remorso lhe desenchia da consciência!»¹²⁸. Mesmo enveredando pela via eclesiástica como via possível para dar a paz ao seu espírito, Leonardo Queirós não conseguiu desenlear os fios que emaranhavam os problemas da sua vida e, como tal, o casamento com Clementina só encontrou o infortúnio. Por mais que tente redimir-se, não há dúvida de que o abade se encontra num estado de revolta pelas desgraças que o assolaram e parece que tende a desistir de tudo o que tentou fazer para alcançar a felicidade.

Neste capítulo existem resquícios do espírito humano e suplício de piedade por parte do abade, como se tivesse chegado a sua derradeira hora de prestar contas ao

¹²⁶ *Idem*, p. 64.

¹²⁷ *Idem, ibidem*.

¹²⁸ *Idem, ibidem*.

Criador e de ser julgado como o maior pecador em relação à sua família. É interessante ver como o narrador relata neste capítulo duas situações espirituais intermédias: por um lado, o momento de redenção por parte do abade de Espinho; por outro, a morte de D. Clementina no Convento das Chagas, provocada pelos seus desgostos, depressão e por uma doença que a mortificava amiúde:

Nestas cogitações com que ia entretendo o mês de Janeiro de 1828 o encontrou uma carta vinda dos primos lamecenses, com a nova de que D. Clementina Pimentel estava muito enferma e já desconfiada dos médicos. Acrescentava o comovido primo que as religiosas, edificadas pela contrição da pecadora, oravam incessantemente, pedindo a Deus a conservação daquele raro exemplo da divina graça.¹²⁹

A carta deixou uma impressão de desagrado no padre, pressentindo que a hora de Clementina já estava para chegar e que não podia fazer nada, apenas seguindo com o seu estado de lamentação. O narrador volta a procurar o carácter humanista na figura do abade, trazendo ao de cima aquilo que parece ser o último meio de realização que o padre tinha. Será que o abade nutre um verdadeiro afecto familiar, ainda mais no momento em que está prestes a perder Clementina para o Além? O narrador continua a transmitir uma descrição sobre o possível carácter humano sentido por Leonardo Queirós, que até ao momento da narrativa revelou ser uma personagem despótica e autoritária, inclusive com a sua família:

Leonardo Botelho sentiu a primeira e sincera agonia na alma encouraçada às dores que dobram as compleições mais rijas. Ficaram-lhe enxutos os olhos porque as lágrimas são o limbo: além destas está no Céu, consolação, desaforo. Então que flecha vingou fender-lhe o aço do peito? Devia de ser o desprezo, se não ódio dele com que a asceta Clementina se voltara para as quimeras de além-mundo, deixando-o apontado como algoz de uma alma, que lhe fugiu para salvar-se. Esta satânica soberba afogava os germes da compaixão. A cada assomo de remorso correspondia a força reactiva da sua razão, desvanecendo-lho com a ira de se ver sem família, ludibriado por uma filha, que o deixa por lhe ser negada licença para honorificar um vilão; ludibriado pela mãe, que se bandeava com a filha rebelde; ludibriado pela outra filha, que, decorridos dois meses de apartamento, não mandara saber de seu pai.¹³⁰

A morte próxima de Clementina é talvez o seu último ponto de fuga aos problemas que a realidade lhe impõe, ou neste caso a própria existência do abade de Espinho. Como ela também não conseguiu alcançar a felicidade, desejava no final que ele também

¹²⁹ *Idem, ibidem.*

¹³⁰ *Idem, p. 65.*

pagasse pelos seus pecados. Clementina morre, folgando que Ricardina seja feliz com Bernardo, mas o padre fica, e a sua cena momentânea de redenção não é o suficiente para ele desistir dos males que desencadeou. Há-de ver-se mais adiante na narrativa que após a morte da esposa, o abade dará início à perseguição mais cruel possível para matar o amante da filha e satisfazer o seu ego.

A galeria de características psicológicas do abade de Espinho é bastante rica, permitindo compreender tanto o seu lado corrupto como os pequenos e derradeiros fragmentos de sentimento e fragilidade humanos que lhe deixam «enxutos os olhos» desse medo de ficar sozinho e afastado do mundo. Contudo, esse momento de redenção ao divino é temporário e acaba por desvanecer-se. O narrador não se exime de mostrar a complexidade psicológica da personagem. No entanto, Leonardo Queirós regressa aos seus motivos de vingança e não parará até ver Bernardo morto e Ricardina nas suas mãos. Como padre maldito, o abade de Espinho é um demónio renascido na terra que dá seguimento à sua vida despótica para justificar a ausência de fraternidade humana e do amor que antes tivera. A avaliação rotunda do narrador depois da momentânea quebra psicológica da personagem encaminha-o deste modo para a rigidez de um malvado sem redenção.

Do que fica exposto, pode-se concluir que as personagens camilianas, em especial as personagens religiosas, são de uma extrema complexidade psicológica e acarretam funcionalidades complexas graças à manipulação do narrador.

É por isso que Camilo desenvolve com mestria as fragilidades e fraquezas dos clérigos. Expõe por vezes de forma franca, outras vezes dissimulada, a moralidade e imoralidade dos mesmos. Procura evidenciar a dicotomia bem/mal. Evidencia a autoridade e o despotismo dos padres. Marca com evidência um espírito anti-clerical. Descortina a ditadura religiosa e as suas circunstâncias envolventes, revolta/frustração e as marcas de medo, solidão e vergonha.

IV. A figura do padre na ficção camiliana

Como já foi indicado nos capítulos anteriores, um dos tipos de personagem que mais se destaca na obra ficcional de Camilo em termos de análise social, psicológica e religiosa é sem dúvida o padre. Teófilo Braga já outrora indicara que Camilo Castelo Branco se antecipara em relação a outros escritores portugueses seus contemporâneos na produção massiva e estandardizada do romance burguês¹³¹. No entanto, apesar de os romances de Camilo serem esmagadoramente críticos dos burgueses, as personagens clericais tiveram sempre um lugar especial na narrativa camiliana.

Estas personagens religiosas de Camilo já foram alvo de análise pertinente da crítica para compreender a sua acção e importância na narrativa, bem como o olhar que

¹³¹ «Cabe-lhe a glória de ter criado um novo género literário – o romance burguês, fundado no conflito dos interesses domésticos e nos tipos subalternos da personalidade humana». Cf. BRAGA, Teófilo, *História da Literatura Portuguesa VI (O Ultra-Romantismo)*, Colecção Livros de Bolso, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1986, p. 152.

sobre elas incide por parte do narrador. A crítica tem abordado este conjunto de padres camilianos em duas perspectivas: por um lado, os padres pecaminosos que se deixam levar pelo poder e pela corrupção; por outro, os padres que tentam seguir uma boa conduta ao tentar ajudar uma sociedade perdida nas suas angústias. Assim sendo, parece haver uma constatação do *bom* e do *mau* que caracteriza e divide os padres de Camilo. No entanto, uma leitura mais profunda leva-nos a observar que esses dois lados também se dividem em diferentes estratos de identificação. Isto é, um padre não é simplesmente identificado como *bom* apenas porque o narrador o mostra a ajudar moralmente uma família desgraçada na pobreza. Assim como um padre não pode ser considerado *mau* somente por ser visto sentado a um canto de uma taberna a fumar charuto. Em *Eusébio Macário* (1879), o cónego Justino entra num hotel onde come desalmadamente:

Num dia de Junho de 1850, o abade de Santiago da Faia, muito inflamado, entrou no Hotel da Águia, na Batalha, e comeu, atabalhado, muito alvoroçado, com gestos de doido, uma costeleta que empurrava com tragos de vinho. Desceu ao botequim, e pediu café e cana.¹³²

O narrador poderia manter-se na descrição sórdida e bárbara de como o abade se alimenta, mas tal descrição evidencia essencialmente o comportamento selvagem de um clérigo que não sabe ter maneiras decentes perante as outras pessoas. Assim como é evidenciado o seu comportamento rude na maneira de comer e de beber, a meio de uma conversa com um velho amigo, o abade Justino não se acanha em mostrar um certo vício da sociedade, que é o de fumar: «- Deixe-me contar-lhe, Viegas: ouça, que isto tem graça... Dê cá o lume – e acendia o cigarro, impando as bochechas com muito fumo, que engolia e resfolegava, soprando a cinza»¹³³.

Estas acções denotam uma maior importância que o narrador lhes dá quando são referidos ou construídos com distintas funções que apresentam mais do que um simples gesto de uma personagem-tipo. Sendo assim, a intenção do narrador camiliano acarreta sempre um pensamento maior do que aquilo que percebemos durante a leitura de uma cena quotidiana. Na sua sombra e omnisciência de narrador, este desenha o quadro dos lados mais verdadeiros e obscuros possíveis dos padres em Portugal. Para isso apoia-se

¹³² BRANCO, Camilo Castelo, *Eusébio Macário – História natural e social de uma família no tempo dos Cabrais*, Lisboa, Alêtheia Editores, 2016, p. 113.

¹³³ *Idem*, p. 116.

no pintar de cenas contemporâneas da sua época ou de fundo histórico para um melhor retrato religioso, político e social.

Neste capítulo abordar-se-á uma sugestiva tipologia de características inerentes aos padres das novelas e romances de Camilo Castelo Branco, em função de uma diferenciação intencional por parte do narrador. Esta tipologia serve para dividir aquelas personagens camilianas não só pelas suas características morais, mas também para elucidar o contexto de cada uma, tendo em conta a função simbólica da respectiva ficção. A própria Maria de Fátima Marinho já sugeriu algumas designações diferenciadas para cada tipo de padre deste autor¹³⁴. Neste capítulo catalogaremos cada um dos tipos de padre, ainda que essa tipificação não sirva apenas para evidenciar o lado moral de cada um. Os romances e novelas de Camilo provam que alguns padres surgem com um objectivo particular graças à omnisciência do narrador, enquanto outros são apenas marcas de presença de um grupo social relevante no seu contexto histórico de conflito e mudança.

As figuras clericais são essencialmente representadas como manifestações psicológicas do ser humano com profundidade variável. Em vários exemplos encontraremos padres que representam o quadro generalista de uma personagem-tipo, que é mencionada para preencher uma descrição ou uma cena quotidiana com uma leitura mais verosímil.

Explicitemos, então, a lista tipológica dos padres camilianos, consoante a sua designação, o seu significado e a sua função na narrativa.

IV. 1 – O Padre Maldito

O padre maldito tem algumas semelhanças com um outro tipo que veremos mais adiante: o padre corrupto. No entanto, a palavra escolhida (baseada no estudo de Maria de Fátima Marinho) vai ao encontro daquele tipo de padre cuja marca existencial torna-se permanente, isto é, o padre maldito é o clérigo envenenado pelo pecado que o obriga a expiar os seus erros pelo resto da vida. Com insígnia do homicídio, da vingança, da

¹³⁴ Ver MARINHO, Maria de Fátima, «Padres e frades: de malditos a corruptos», *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, vol., XXII, II Série, 2005, pp. 221-234. A autora do ensaio identifica os padres camilianos na categoria de malditos, os envolvidos em questões sócio-políticas, os clérigos que deixam descendência, os mulherengos, os bondosos e os corruptos e perversos.

ambição, da perversão, é o eclesiástico que Camilo se esmerou em moldar como personagem-tipo, atribuindo-lhe os traços da malvadez e o poder de gerar terror.

Na peça *O Marquês de Torres Novas* (1849), D. Guterres era um nobre da corte que acidentalmente reúne as condições para o assassinato da inocente D. Maria de Noronha. Apercebendo-se do seu erro crasso, deixando Ezequiel ser conduzido pelo desejo de matar, D. Guterres decide converter-se em frade para expiar os seus pecados. Na cena II do Epílogo, podemos testemunhar, num monólogo seu, a sua nova pessoa, agora na posição de um clérigo:

Fr. Guterres, *da ordem franciscana, outrora cavaleiro* D. Guterres, *sai da portaria, macerado, e com cabelos brancos.*

D. Guterres, *só* – Cinco anos depois encarei de face a face as testemunhas do meu crime! Vi um ataúde, e o crepe negro, e o brandão dos finados, na mesma sala onde espiei a mulher que devia morrer. Ouvi gemidos... recordei todo o horror do meu crime... pedi coragem à minha alma para não gritar diante da corte... «*Eu sou um traidor! Eu sou um assassino!*» As minhas mãos não estão salpicadas do sangue da assassinada... mas foi com estas mãos que eu a expus aos golpes de punhal... Eu fiz um matador... instiguei a cólera de Ezequiel para assassinar Maria de Noronha!... Eu fiz um suicida... Vi os dois cadáveres a meus pés... sorri um dia no calor da vingança... Depois... cinco anos horrorosos, debaixo desta túnica... e não tenho ânimo de pedir perdão a Deus! O juramento que dei de distribuir pelos judeus escravos o dinheiro daquele desgraçado... é a recordação incessante do meu crime... é um poste onde me amarrei voluntariamente para ser castigado pelas disciplinas de ferro do remorso!... (*Ouve-se o murmurar longínquo do «de profundis» entoado lá muito no interior do edifício*). Eu não posso ir ali misturar a minha voz nas preces de alguns justos!... Tremo que os tormentos da alma me subam à face... Eu sei que morro amaldiçoado de Deus... mas diante dos homens hei-de esconder os meus crimes...¹³⁵

Com inspiração nos romances góticos e históricos que a Europa publicava entre finais do século XVIII e meados do século XIX, Camilo conseguiu organizar os ingredientes imprescindíveis para inventar um padre seu, de recorte notoriamente romântico. Isto é, não só tem o papel principal do romance como também assume uma posição assombrosa no plano melodramático, em confronto com as outras personagens.

Em *Anátema* (1850) se evidencia o primeiro padre relevante da obra camiliana, moldado que é segundo os preceitos do romance gótico inglês. Não deixando de ter certas afinidades com Claude Frollo da *Nossa Senhora de Paris*, o padre Carlos da Silva, abade de Vilamarim, é uma personagem misteriosa que impressiona com o seu incessante desejo

¹³⁵ BRANCO, Camilo Castelo, *O Marquês de Torres Novas*, in *Teatro I*, 5ª ed., Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1968, pp. 255-256.

de vingança que o leva a tomar atitudes atrozes. Quando o conde de Távora menciona que trará o abade para o seu casamento, D. Inês da Veiga reage com temor:

- Porque não hei-de eu dizer-to, se tu vens a sabê-lo? É um filho bastardo de meu pai... é um homem que nos odeia, a mim, e a meu irmão, por termos nascido de uma outra mãe... Vês, conde, se este meu terror é pânico?!...

- E muito! É uma obrigação imposta pela Igreja, a que ele tem de cumprir.

- Oh! Tu não sabes como esse padre é mau... Dizem que ele amaldiçoara meu pai, entre a hóstia e o cálix!

D. Inês dissera isto como quem revela o segredo de uma conjuração sanguinária! Távora estremeceu involuntariamente. Pragas, rogadas no momento solene da sagração da hóstia, tinham para nossos avós um cunho de realização cruel e irrevogável. (...) Demais, a visagem aterrada e sibilina, de que D. Inês acompanhara a infernal revelação, assombrara o espírito religioso do conde, a ponto de afeminá-lo até às previsões fanáticas, que, a seu pesar, o estavam atemorizando.

- Eu bem te dizia, conde... Tu não queiras crer...

- O quê?! É impossível que Deus acolha essa maldição do filho ao pai... Onde estão os sinais visíveis da cólera de Deus sobre a tua... a nossa família!?

- Começarão agora... quem sabe?...

- Pois bem... já agora, que o mandei chamar, deixá-lo vir... Se ele souber que este casamento se faz contra a vontade de teu pai, mais depressa nos unirá, supondo que assim se vinga...

- Ah!... Isso é verdade... Lembraste muito bem... cuidará que assim se vinga, não é verdade?

- É...e verás como ele folga de achar uma ocasião de contrariar a vontade de teu pai...¹³⁶

Além da visível desconfiança que atemoriza Inês da Veiga, os próprios servidores populares de Manuel de Távora conversam acerca da figura inquietante do padre, que inspira uma onda de insegurança entre os habitantes dos arredores. Tia Benta do João e o marido desta chegam a falar sobre os rumores que correm sobre aquela misteriosa pessoa, que inclusivamente amedronta os outros clérigos locais:

- Pelos modos, acho que sim... Eu já fui chamar o senhor abade de Vilamarim, que a falar a verdade... não sei, mas...

- Diz, homem...

¹³⁶ *Idem, Anátema*, Coleção Biblioteca Camilo Castelo Branco, 10ª ed., Lisboa, Editora Planeta DeAgostini, 2005, pp. 139-140.

- Parece-me que não é lá dos mais próprios para este arranjo...

- Para se casarem?

- Sim, mulher... Eu não quero dizer nada, mas não há muito que ele me perguntou se o fidalgo ia muito a casa do senhor D. Cristóvão da Veiga; e vai eu respondi que sim, e ele riu-se assim a modo de escárnio; e eu disse-lhe: - *então o senhor reverendo abade porque pergunta isso?* – e ele pôs-se a esfregar as mãos, e a dizer *abissus, abissu voca...*

- E que quer dizer isso?

- Eu sei-te cá... É latim, ou cousa que o valha... Já perguntei ao frei Julião de S. Francisco, o que queriam dizer estas palavras, e ele pôs-se a rir, e mandou-me cortar lá os carneiros... E vai depois, eu tanto repisei nos tais latinórios, que lhe disse o que tinha passado com o senhor abade... Enfim, mulher, eu não sei o que isto quer dizer; mas frei Julião, depois que lhe falei no senhor abade deitou a cabeça nas canas dos braços, e esteve, esteve, esteve a cismar até que me mandou embora como quem queria ficar só...¹³⁷

Caracterizado como padre maldito que persegue fervorosamente Inês, dama em apuros típica das novelas góticas, Carlos da Silva é o clérigo sanguinário que não olhará a meios para atingir a sua vingança. Apesar de ter uma importante função em expor o diário da sua falecida mãe, Antónia Bacelar, desde o momento da sua aparição é evidente que o abade tem más intenções para com os protagonistas. Ambicioso por selar a maldição familiar que acorrenta a família dos Veiga e dele próprio, Carlos da Silva levará a palavra «anátema» até ao fim, mesmo levando a irmã à loucura, o que coincide com o clímax deste romance de cunho notoriamente melodramático.

O abade de Vilamarim é maldito pelo seu incessante desejo de vingar a mãe, outrora violada por Cristóvão da Veiga. E ele não é o único padre maldito neste romance. Por causa do anátema que persegue a família dos Veiga, Timóteo de Oliveira, filho de Manuel de Távora e de Inês da Veiga, e seminarista de Braga, é o filho amaldiçoado pelo casal perseguido e atemorizado pelo padre Carlos, deixando essa execração marcada em Timóteo. Entre o início e o fim do romance podemos ver como a marca maldita degenera a figura do seminarista, que desde bebé tem marcada a palavra «anátema» no braço, que o abade de Vilamarim queimou com fogo. O reencontro de ambos, passados anos, abre uma ferida durante muito tempo selada e liberta a desgraça sobre o jovem seminarista e Micaela, com quem se relacionou intimamente. No entanto, essa relação só traria problemas para ambos, no fundo o seguimento da condenação que se abatera na família de Timóteo. A conversa entre António Gil e o padre Timóteo revela esse dado, quando

¹³⁷ [As indicações das profundezas chamam]. *Idem*, p. 142.

Gil o questiona sobre o mal-estar da filha Micaela e o padre reage de maneira impressionante:

- Não preciso senão da graça de Deus e das suas orações... Mas que me diz vossemecê à doença da minha filha Micaela?

O rosto de Timóteo de Oliveira perturbou-se de um palor instantâneo; a testa franziu-se-lhe, como comprimida por dois dedos de fogo; e palavras, se as tinha, expiraram-lhe na garganta como a exprobração blasfema, fulminada na boca do ímpio por um anátema do céu.¹³⁸

Igualmente com uma maldição que o infortúnio segue, mas sem carácter homicida, pelo menos não com a última identidade que assume até ao final da história, o padre Dinis Ramalho e Silva de *Mistérios de Lisboa* é o caso mais icónico deste tipo de eclesiástico dentro da ficção camiliana. São variadas as identidades que assume desde o nascimento. Ele é o padre maldito que entra constantemente em conflito consigo e com o mundo com variados problemas de natureza moral. Desde o assassinato insano que cometeu contra Blanche de Montfort na pele de Benoît de Montfort, duque de Cliton, em *Livro Negro de Padre Dinis* (1855), esta personagem é a que sofre mais modificações entre os dois romances, visto que passa por diferentes fases. A cada fase corresponde um nome e, como tal, uma identidade distinta. É por isso mesmo que mata Blanche devido ao doentio ciúme que o assola com o regresso de Ernest Lacroze, antigo amor dela, e para esconder da sociedade e de si este crime, abraça a religião para expiar os seus crimes, assumindo uma nova identidade. A derradeira identidade (entre Sebastião de Melo e Dinis Ramalho) é a que o levará a tomar decisões vitais para ajudar várias famílias divididas por linhas do passado: graças às analepses enunciadas pelo narrador, podemos completar o quebra-cabeças que os *Mistérios* nos propõem. O padre Dinis em *Mistérios de Lisboa* e *Livro Negro de Padre Dinis* é por isso a figura eclesiástica mais enigmática em toda a obra de ficção de Camilo. Permite a ligação com as restantes personagens da narrativa, uma vez que se envolveu em quase todos os episódios que dizem respeito ao destino das outras figuras da narrativa. Além de ser extremamente enigmático e obscuro, é portador da verdade, o guardião dos factos que conserva até os contar às outras pessoas no momento certo. É o que sucede quando decide contar ao seu protegido Pedro o passado da mãe deste, Ângela de Lima, e do amante dela, Pedro da Silva. Assim sendo, Padre Dinis surge em quase todas as histórias de ambos os romances como mensageiro da

¹³⁸ *Idem*, p. 49.

Providência, ajudando os outros nas situações mais aflitivas e mantendo os segredos de cada um como túmulos. Assim acontece até o fervente diálogo entre ele e o conde de Santa Bárbara sobre o misterioso aparecimento de Sebastião de Melo: «- É verdade, não mas repetiu; mas permite Deus que eu, neste instante, escute os ecos do passado por um milagre de audição. Imagine Vossa Excelência que eu sou um iluminado, que a Providência conduziu ao seu leito da dor»¹³⁹.

Outra figura camiliana que ambiciona ter mais poder e lança desgraças nos outros, é o padre Leonardo Botelho de Queirós, abade de Espinho, em *O Retrato de Ricardina*. Como vimos antes, trata-se de um padre rico, egoísta e tirano, que se importa em zelar pela imagem da sua família (ou melhor do seu lado da família), através de um matrimónio que assegure riqueza e prestígio. Por isso, tenta travar a relação da sua filha Ricardina com Bernardo Moniz. Além de ser daqueles padres extremamente ricos que a sociedade constitucionalista tentou denunciar no calor da Guerra Civil, ele é também desde o início pecaminoso, pois seduziu uma mulher (a sua futura esposa) e levou-a consigo para criar família. A descrição que o narrador faz do abade insiste na vergonha e má conduta de um clérigo que se deixou levar pela luxúria e rebeldia:

A serpente tentadora fizera-lhe o salto do pescoço de uma bela mulher, onde a mensageira do Averno se enroscara.

Era também gentil o presbítero. Bem pode ser que as línguas farpadas de duas serpentes se encontrassem na remetida, mutuando-se a tentação. Se a cúmplice do seu delito não estivesse desvairada dos mesmos filtros, é crível que fugisse da casa solarenga de seus pais para a residência abacial do padre Leonardo Botelho de Queirós? Responda a dignidade e o pudor de quem lê.

Arriscou-se a muito o abade.¹⁴⁰

IV. 2 – O Padre Benevolente

O padre benevolente é visto esmagadoramente na ficção camiliana como um ser humano de boas condutas. Cumpre os desígnios da sua religião, isto é, do cristianismo católico e ajuda fraternalmente o próximo na resolução dos problemas. É em regra um homem verdadeiramente martirizado que combateu ao longo da vida os flagelos e as dificuldades impostos pela Providência. O seu caminho espiritual é essencialmente

¹³⁹ *Idem, Mistérios de Lisboa*, (prefácio de João Tordo), Matosinhos, QuidNovi, 2010, p. 156.

¹⁴⁰ *Idem, O Retrato de Ricardina*, 4ª ed., Coleção Livros de Bolso, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2000, p. 17.

caracterizado por uma consciência concentrada nos desígnios de Deus e a oração é a sua «arma» mais usada, tanto na protecção como no zelo dos outros. Muitas vezes o padre benevolente, ao olhar camiliano, surge como um herói romântico que luta contra aqueles que não crêem na sua palavra, ou aqueles que simplesmente não toleram a sua existência. Este último ponto costuma ter uma forte conotação com o contexto da guerra civil entre liberais e absolutistas, tão recorrente nas suas obras ficcionais. Aí, o padre costuma ter várias vezes a faceta de herói que regressa de um cenário grotesco onde convivem o ódio e a repulsa entre duas ordens ideológicas distintas.

Descrito como um homem envelhecido, espiritualmente forte e, regra geral, martirizado pelas adversidades exteriores, o padre benevolente é um sobrevivente de um período histórico conturbado que regressa para contar as suas desavenças com inimigos da sua espiritualidade. Posto que a sua figura revela actos de humildade, bondade para com os outros e a insistente procura de um acto religioso com a verdade, ele é o símbolo máximo de uma postura angelical que o narrador tem por ideal para um clérigo.

A benevolência deste tipo de padre não é apenas representada por um conjunto de acções que determinam estrita e definitivamente a sua imagem. A forma como o narrador expõe este tipo advém da vontade de afirmar que um clérigo é vital no seio da população. As palavras, os gestos, os cruzamentos com outras personagens, bem como a sua vida de combate aos opressores da Igreja tornam-no numa espécie de mártir e reitera o lugar essencial que tem na vida dos seus paroquianos.

A presença de mestres e professores de conhecimentos bem cultivados é uma das características muito frequentemente vistas nas narrativas que incluem padres. Ou seja, Camilo descreve várias passagens em que se pode apreciar um mestre (o termo geralmente é utilizado para se referir a um padre ou a um abade) que lecciona um estudante em casa, demonstrando nessa tarefa qualidades exímias. Em *Anátema* (1850), o narrador descreve o momento em que frei Amaro do Corpo de Deus está a educar e a preparar o futuro do jovem Manuel da Veiga, e o frade é um indivíduo eloquente com grandes conhecimentos da didáctica que beneficiarão a educação do jovem estudante. O narrador não deixa de mostrar-se como investigador aturado do percurso e obra da personagem:

Convém aqui dizer que o guardião dos franciscanos, Frei Amaro do Corpo de Deus, por ocasião do baptismo da criança, compôs uma dissertação didáctica e

apologética, e em latim, que intitulou *De accurata juventutis educatione*¹⁴¹ (Torre do Tombo, gav. 2:75, maço 17:210.). (...) Na segunda parte (porque o todo tinha três) era Frei Amaro de voto (de combinação com os fados) que o menino formasse «*placuit fati puerem doctorem esse*»¹⁴². Vereis que a opinião dos fados, interpretada pelo frade, que era sabedor de todas as línguas mortas e moribundas, teve depois grande influência nos destinos do recém-nascido.¹⁴³

Ainda no mesmo romance, Camilo insiste em concentrar a presença e intervenção do padre António dos Anjos, que cuida de Antónia Bacelar após a morte do seu pai, Álvaro Bacelar, quando esta atinge um estado de abulia existencial. Juntamente com Rita, padre António cumpre com os seus desígnios eclesiásticos e promete apoiar as duas jovens e cuidar delas num profundo ambiente paternalista. A sua figura benévola seguirá presente junto das duas damas, mostrando sempre vontade de ajudá-las nas suas aflições, até a saída de Antónia Bacelar do Convento de Santa Clara.

Não há dúvida de que o padre António dos Anjos aparece junto de Rita e de Antónia como um padre benevolente, pois acompanha a vida de ambas até à sua morte. Tendo em conta que neste romance se lida com a palavra «anátoma» no sentido de maldição ou herança maldita inevitável, o sonho/presságio de Antónia reforça a ideia de um futuro desafortunado e sem escapatória. Mesmo depois da morte do pai, Antónia não será feliz no relacionamento com Cristóvão da Veiga, que a vai violar e abandonar. A conversa entre Rita e o padre António remontam ao tal sonho que Antónia em que evoca a palavra «mártir» escrita pelo anjo dos céus, enquanto a palavra «anátoma» é escrita pelo anjo das trevas:

No dia seguinte ao deste lance de triste, mas saudosa lembrança para mim, Antoninha, mal despertou, mesmo antes da sua oração da manhã, acordou-me, inquieta e sobressaltada, para me contar um sonho.

«- Escuta, Ritinha – dizia ela com muito amor – senão esquece-me, e depois não terei outro tão lindo que contar-te.»

«- Diz, diz, Antoninha...»

«- Olha. Eu estava de joelhos, alta noite, pedindo a uma estrela que me alumiasse o rosto de meu pai...»

(...)

¹⁴¹ [A educação exacta da juventude]. Tradução em parêntesis rectos são da minha autoria.

¹⁴² [Parecia ser o destino de um jovem professor]. Tradução em parêntesis rectos são da minha autoria.

¹⁴³ *Idem, Anátoma*, Colecção Biblioteca Camilo Castelo Branco, 10ª ed., Lisboa, Editora Planeta DeAgostini, 2005, p. 30.

«- A estrela respondeu-me que a luz dos justos era mais clara que a luz das estrelas, e que por isso as trevas não podiam alumiar o sol. Depois eu chorei, porque o céu era surdo às minhas súplicas, e um anjo desceu até mim sobre um trono de nuvens, que dardejavam um lume que cegava os olhos da face e alumiava os do entendimento. E o anjo tocou-me na fronte com uma vara de fogo celeste e escreveu a palavra – MÁRTIR!»

«- E acordaste depois, Antoninha?»

«- Não... oxalá acordasse...»

«- Então?»

«- Tive um sonho mau, tristíssimo e aterrador... Foi logo em seguida... Eu curvei a face marcada pelo anjo, e adorei a vontade do Senhor.

Nisto o céu escureceu-se; o ar enegreceu como o interior de um esquite, e eu tremia como a flor das montanhas açoutada pela tempestade. Orava, e as palavras crestavam-me os lábios, como se eu respirasse fogo. Queria fugir, e os joelhos sentia-os estalar, quando tentava erguê-los de uma pedra que era o sepulcro de meu pai. Depois ouvi o reboar dos trovões que rolaram, rolaram desde os confins do céu até rebentarem sobre a minha cabeça. Vi um raio. Ao seu clarão negrejava o anjo das trevas, que alumiava os olhos da face, e cegava os do entendimento. Desceu, desceu até mim, e com uma vara de fogo infernal escreveu-me na fronte esta palavra – ANÁTEMA!». ¹⁴⁴

Pouco tempo depois, este sonho volta a ser mencionado numa conversa entre Rita e o padre António, já nos momentos em que Antónia Bacelar está prestes a sucumbir:

Padre António conseguiu visitar-me na minha cela. Pediu-me para ficar só comigo. Consentiram-lho... tal era a santidade do seu nome, e o crédito de suas virtudes no mosteiro!

Lancei-me em seus braços, humedeci-lhos de lágrimas, vi-o chorar como nunca vira, nem pensei que um homem pudesse chorar... Então é que eu conheci que nada lhe era novo, e que aquelas lágrimas eram como a sentença de Antoninha – *perdida para sempre!*

«- Não há nenhuma esperança?!» - exclamei eu.

«- Nenhuma das que nascem da terra... Do céu, sim, podem vir todas... Resignação, minha filha! Roguemos a Deus que a leve... e nos leve... Realizou-se o sonho da infeliz, quando era inocente. O anjo de Deus desceu do céu, e escreveu-lhe na fronte uma sentença – MÁRTIR. – O anjo de Satanás subiu das trevas, e traçou-lhe com fogo a maldição – ANÁTEMA -... Lembra-se deste sonho, Ritinha?

«- Lembro...» - respondi eu a desfalecer, debatendo-me em incomportáveis agonias de um suor de morte, que me resfriava. ¹⁴⁵

¹⁴⁴ *Idem*, pp. 214-215. Todo este diálogo é entre Rita e Antónia Bacelar e é a primeira referência ao sonho que pressagia a desgraça desta.

¹⁴⁵ *Idem*, p. 253.

Uma outra personagem benévola e respeitada é o frade António dos Anjos em *Lágrimas Abençoadas* (1857). Seguindo o exemplo anterior, frei António dos Anjos é descrito como um padre amável e sempre convicto nas ensinanças sagradas: «Fr. António dos Anjos fora um oráculo de ciência, e um exemplo de santidade no seu mosteiro»¹⁴⁶. Ele é a figura principal do romance ao lado da sua sobrinha Maria, que se torna sua discípula e seguidora dos seus ensinamentos eruditos.

Este tipo de padre assume a forma de herói romântico que defende uma causa justa pelo bem do próximo. No início do romance o padre conta como sobreviveu ao ataque dos liberais ao um mosteiro, quando religiosos lá acabaram por sucumbir às mãos dos constitucionalistas. O discurso de António dos Anjos não inspira ódio algum à atitude violenta dos militares liberais, mas condena tal feito, pois a única coisa que prevaleceu foi um acto de injustiça. Ainda assim, a explicação biográfica que o narrador nos dá leva a crer que o frade tinha um rico património ou uma família de bens, razão forte suficiente para despertar a ira dos liberais em libertar as casas religiosas do seu poderio: «Filho de pais opulentos, de virtudes, herança de avós, corajosos de braço e espírito, o seu património de resignação não pudera a política espoliadora apregoá-lo na praça»¹⁴⁷. No entanto, prevalece a ideia de um sobrevivente sofrido e martirizado que lutou por uma causa justa. Mesmo que os fantasmas da Guerra Civil ainda assolem o seu espírito, frei António vive resignada e jubilosamente com a família do irmão, estabelecendo uma nova viragem na sua vida espiritual:

Afeito de encaminhar, com mão segura, pelas margens do abismo, os que a dor extraviara, o monge amparava-se na altura da dignidade de mártir. No centro daquela família, quem mais paz e alegria saboreava no coração era ele. Ele, sim, que trinta anos havia despira as galas do mundo, e envergara o hábito que desfigura as formas do corpo, e as feições da alma.¹⁴⁸

Quando regressado como mendigo, pouco depois do fim da Guerra Civil entre liberais e absolutistas, frei António dos Anjos conta como sofreu para cuidar dos outros monges do mosteiro que sobreviverem ao ataque dos liberais. No seu discurso e no ritmo de como se pronuncia, paira um sentimento de pena e de sofrimento por aquela alma sofrida. O narrador assim consegue deixar a sensação de tristeza e piedade sobre aquele

¹⁴⁶ *Idem*, *Lágrimas Abençoadas*, 8ª ed., Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1960, p. 32.

¹⁴⁷ *Idem*, p. 32.

¹⁴⁸ *Idem*, *ibidem*.

eclesiástico, quando refere que, em 1834 (o último ano da guerra), se perdera muito sangue inocente. É com o testemunho deste padre que se obtém um melhor retrato da vida dos padres que foram atacados injustamente pela fúria dos militares liberais, testemunho esse que projecta o medo de não saber o que fazer ou se irá sobreviver no meio de tanta violência:

- Viver trinta anos, vendo todos os dias o leito onde se espera morrer, e a sepultura onde o repouso do corpo continuará, foi a minha vida do mosteiro. Ao lado desse leito, e dessa sepultura, vigia quase sempre o espírito, porque na terra nem ao justo é permitida completa tranquilidade. Vigiar, é entregar ao espírito a guarda do coração; é pôr os olhos em Deus, alongá-los ao mundo da esperança, enxugar-lhes o pranto por homens, que o desprezam, e o desprezam porque o não compreendem. A vigília de um monge tem, às vezes, dores, que ninguém pode imaginá-las, sem sentir-se abrasado do santo interesse da humanidade, que se espedaça.¹⁴⁹

Do capítulo XX ao capítulo XXIV é a continuação dessa história de sobrevivência do frade aos horrores da Guerra Civil. Apesar de ainda ter sido feito refém, conseguiu fugir. Pediu abrigo na casa de um lavrador, mas este não consentiu. Pediu a casa de um jornaleiro e aí ficou. Em todos estes capítulos prevalece um discurso de sermoneiro que evidencia a glória do pobre que luta contra as dificuldades através da paixão divina. Numa manhã, o frade descobre que dois monges do seu mosteiro foram assassinados pelos soldados liberais. Depois de algum tempo mendigando e trabalhando na enxada, frei António dos Anjos conseguiu voltar para a família do seu irmão coronel. Assim como padre Dinis nos *Mistérios de Lisboa*, frei António dos Anjos tem uma clarividência fora do vulgar. A sua formação e erudição combinadas com o espírito fraternal dão-lhe uma imagem bondosa, sincera e activa a respeito das suas características psicológicas. Ele zela com preocupação pela vida da sua família, na qual a sua sobrinha Maria tem um lugar especial: cuida e educa-a como uma filha e discípula. É também com a intervenção do frade que a vida do libertino Álvaro da Silveira muda radicalmente, fazendo com que o espírito do jovem rebelde mudasse para uma alma consciente e preocupada com o futuro.

Curiosamente, apesar do discurso do narrador ainda se assemelhar a um sermão, fá-lo agora dentro da ideia do trabalho e do enriquecimento humano. O narrador camiliano pega na figura de frei António dos Anjos como o exemplo ideal daquele que trabalha arduamente para obter da terra os bens essenciais para viver:

¹⁴⁹ *Idem*, pp. 33-34.

– O trabalho! Meus filhos, o trabalho! – exclamava padre António, estendendo em veneranda postura o braço sobre a mesa, em redor da qual uma família alegremente saboreava um parco jantar.

Estariam eles esquecidos do seu passado? Como puderam amoldar-se aqueles espíritos às angustiadas urgências, ao passadio mesquinho de operários? A soberba educação não se rebela contra a lei opressiva da necessidade?

Não. O anjo de Deus viera sentar-se no limiar do infeliz, e o demónio do orgulho não pôde tramar as conspirações do ócio contra a família laboriosa. Frei António era o anjo dos alentos, da resignação e das esperanças. Venturas, que ele via no futuro, ninguém as via; mas acreditavam-nas todos, porque as suas promessas tinham a unção de profecia. E não era calculando eventualidades políticas, nem tronos arruinados, nem batalhas feridas no seio da pátria, que frei António aventurava promessas. Donde a inspiração lhe vinha não sabia ele dizê-lo: mas o santo homem nunca se levantava dos pés da cruz, que não trouxesse aos seus uma palavra de esperança, um vaticínio misterioso.¹⁵⁰

Em *O Romance de um Homem Rico* (1861), através do processo de ironia romântica, o narrador relata na introdução do romance o encontro com um padre misterioso numa viagem de comboio. O narrador conta que se encontrou com um padre de nome Álvaro Teixeira. O encontro revelou ser amigável para ambos, pois o padre conta que lera e apreciara a polémica *O Clero e o sr. Alexandre Herculano*, que marca a «infância literária» do autor/narrador. A recepção positiva da polémica por parte do clérigo é devido a uma clara consciência do mesmo pela realidade católica em Portugal, sendo que um dos pontos fortes da discussão da temática é a educação, tópico em que ambos encontram acordo. Sobressai o diálogo entre ambos sobre saudades e a busca do alento humano através de Deus e da oração. Posto que ambos partilharam uma relação amigável no comboio, chegam aos Olivais e o narrador decide acompanhar o padre na estadia.

Já na mansão do padre, quando estão no salão que liga a biblioteca da casa, o clérigo discursa com melancolia sobre as dores do ser humano quando não encontra a felicidade num mundo onde já não existem esperanças senão em Deus. A contemplação da vida terrena em agonia só pode ser feita com a oração, chamada pelo narrador e pelo padre como «poesia das lágrimas». Só em Deus se pode consolar para combater a tristeza existencial no ser humano.

A descrição que o narrador faz da casa e do espaço natural à volta do padre Álvaro Teixeira dão um quadro de vida idílica que no meio natural e quase virgem. O palacete

¹⁵⁰ *Idem*, p. 61.

do padre e as ruínas antigas à sua volta, além dos arvoredos e cantos bucólicos, sugerem a imagem de um lugar distante do espaço urbano, onde não existe a corrupção e vida agitada das metrópoles. É neste momento da introdução que o clérigo decide revelar ao narrador um escrito seu:

Aqueles minutos de almoço correram assim tristonhos, e terminaram, tirando o padre do fundo do cabaz dois livros: um era o breviário da sua reza, o outro era um romance... Um romance! E, de mais, um romance denominado VOLUPTÉ. *Voluptuosidade!* Isto oferecido pelo homem de Deus, pelo vaso da eleição, pelo santo, cuja mão eu beijei ontem com fervor de um catecúmeno inflamado por um raio de graça, que a oração do justo me trouxera do Céu!¹⁵¹

O mesmo padre questiona até que ponto vale a pena viver entre outros indivíduos que não valorizam a efemeridade da vida, quando existe tanta coisa fútil e superficial que não compensa nada. Além disso ele comenta a sua visão do sacerdócio na mesma realidade no país e de como ela deve ser exercida:

O sacerdócio é havido como ofício, e o sacerdote que não cura sequer de agenciar uma murça, ou uma abadia rendosa, é um hábil, que retrocedeu pela estrada obscura ao tempo escuro da religião. Que há-de dizer a gente iluminada, segundo o tempo, de um homem, que foi abastado, que se fez padre antes de ser pobre, e que empobreceu, e não cuidou de voltar a si com artes infalíveis o bom rosto da fortuna, e nem sequer escassamente soltou uma palavra de queixume contra os ingratos?¹⁵²

O padre Álvaro Teixeira afasta-se das pessoas para se concentrar numa meditação existencial até ao findar da vida. Como prevalece o sentimento de angústia, desolação e desilusão, o sábio refugia-se num lugar pacífico, longe das metrópoles e dos problemas da sociedade para meditar sobre as falhas de si e do próprio país. Daqui se depreende a desaprovação pelo facto do país não evoluir, pois critica fortemente o estagnar de uma sociedade que se encontra obsoleta e não avança em direcção ao futuro. Daí, como muitos pensadores e visionários da nossa cultura, querer realizar uma «autocondenação ou autoculpabilização por não conseguir e rectificar o gosto comum do país, amargurando-se e penalizando-se interiormente, transformando o seu afastamento dos centros

¹⁵¹ *Idem, O Romance de um Homem Rico* (selecção e notas de Alexandre Cabral), Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 29.

¹⁵² *Idem*, p. 32.

decisórios em verdadeiro degredo ou exílio», como aponta Miguel Real sobre o intelectual português¹⁵³.

Em *O Bem e o Mal*¹⁵⁴ (1863) a componente religiosa volta a ter proeminência, já que o padre, mais uma vez, é (quase) a figura principal da narrativa. Ao contrário do que acontece com a figura misteriosa de padre Dinis em *Mistérios de Lisboa* ou com o pai-sacerdote criminoso em *A Filha do Arcediago*, os padres de *O Bem e o Mal* são o exemplo do bom clérigo que tenta fazer os possíveis para contribuir para o bem da comunidade. Ladislau de Militão não é oficialmente um clérigo, mas esforça-se para comportar como tal, exercendo várias funções na paróquia de Vila Cova, e por ver as pessoas e o mundo com um olhar do sagrado. João Ferreira é o vigário que vem substituir o padre anterior na paróquia de Vila Cova, ou seja, o já falecido padre Praxedes. O padre João Ferreira é em suma a imagem do bom clérigo, pois desde o início da narrativa que se apresenta como um homem com bons princípios, aplaude o casamento entre a sua irmã Peregrina e Ladislau e combate os obstáculos à tentativa de casamento entre Casimiro de Bettencourt e Cristina.

Num diálogo entre padre João Ferreira e o pai de Cristina, Rui de Nelas, há uma breve referência ao espaço clássico que Camilo escolhe em várias das suas ficções para lançar as damas apaixonadas que estão sob ordem autoritária de seus pais: o convento. Aí ficavam as mulheres fechadas temporariamente para se “purificarem” ou para o resto das suas vidas, por forma a tornarem-se convertidas freiras e largarem os prazeres terrenos, sugerindo um outro detalhe interessante:

Padre João esperou que seu padrinho desabafasse a sua ira, e disse com humilde pacato ânimo:

- Sou eu um dos desgraçados que v.ex.^a recebeu nos braços abertos para todos: o que posso dar em troca de tantos benefícios é a lealdade do meu coração, o meu leal aviso em coisa tão melindrosa. Se v.ex.^a perseguir Casimiro, a sr.^a D. Cristina, se já o ama como creio que sim, amá-lo-á mais depois. Conheço de fundamento a índole desta menina, e algum tanto a de Casimiro. Êste moço tem espíritos de condição muito ativa, que se revoltam contra a baixeza em que o lançou a desfortuna. Por vezes me tem falado do seu futuro com uns raptos de visionário, que me fariam rir, se me não compadecessem. Pressagia-se brilhantes destinos, e esquece-se de que o honrado carpinteiro está a suar para que êle se não avilte no trabalho incompatível com as suas imaginações. Enquanto à sr.^a D. Cristina, é minha opinião que esta menina desobedece ao raciocínio, e à fôrça, se

¹⁵³ REAL, Miguel, «O intelectual português», in *Introdução à Cultura Portuguesa*, (prefácio de Guilherme D'Oliveira Martins), Lisboa, Planeta Manuscrito, 2011, pp. 34-35.

¹⁵⁴ BRANCO, Camilo Castelo, *O Bem e o Mal*, 9ª ed., Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1936.

lha impuseram. Sabe v.ex.^a que, de tôdas as suas filhas, esta foi a mais remissa em aprender o pouco que sabe, sobejando-lhe talento para muito. Observei que uma palavra áspera ma afugentava por oito dias, e transtornava todo o anterior aproveitamento. Argumentando destas coisas simples, por analogia, todos me levam a crer que o emprêgo de providências enérgicas dará mau trabalho.

- Qual?! – atalhou o fidalgo.
- Uma fuga, uma vergonha.
- Tu pensas isso, João?
- Ousaria dizer a meu padrinho o contrário do que penso?
- E os ferrolhos dos conventos para que se fizeram?
- Para as freiras estarem seguras da inviolabilidade de suas pessoas.
- E para as filhas rebeldes.
- A rebelião continua nos conventos, a rebelião do espírito contra a qual não prevalecem os ferrolhos.¹⁵⁵

Mesmo em *O Retrato de Ricardina*, Camilo enfatizou a figura correcta e justa do Bispo de Lamego ao confrontar a figura desajustada e corrupta do abade de Espinho. É com esse contraste entre dois padres que Camilo insiste em diferenciar os *bons* dos *maus* padres dentro da sociedade. Inclusive essa atitude por parte do narrador torna clara a atitude do padre Moniz, irmão de Bernardo Moniz, que o ajuda e a Ricardina a fugirem dos seguidores do padre Leonardo Queirós. Quando o abade teima em pedir a ordem de captura de Bernardo Moniz e desafia os juízes e corregedores, é preso pela sua ousada postura. Só quando as forças miguelistas ganham terreno na comarca, o padre Leonardo Queirós é libertado e prossegue com a sua ordem de captura, tendo os outros simpatizantes da monarquia absolutista de D. Miguel a seu lado¹⁵⁶. As últimas duas frases do capítulo X evocam o tremendo poder da Providência na vida dos heróis da narrativa:

- Mas que doidos serão vocês, treze homens, se se entregarem aos quadrilheiros!... – redarguiu Francisco Moniz.
- Tens razão – sorriu Bernardo –, treze homens não se deixam assim agarrar, quando a Providência não vai atrás deles.
- Dizes bem – entreveio o teólogo –, dizes bem. Bernardo... *Se a Providência Divina não for atrás deles.*¹⁵⁷

¹⁵⁵ *Idem*, pp. 60-62.

¹⁵⁶ *Idem*, *O Retrato de Ricardina*, 4ª ed., Coleção Livros de Bolso, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2000, pp. 73-75.

¹⁵⁷ *Idem*, p. 79.

IV. 3 – O Padre Corrupto

Da inocência e convicção para entrar em contacto com uma comunidade privilegiada e protegida pela palavra da fé, a experiência de seminarista para Camilo abrirá a sua consciência para o espelho negro e corrupto da Igreja Católica. Na nota «A quem ler» em *Lágrimas Abençoadas*, o autor comenta por breves linhas a questão da credibilidade da pureza de espírito, que viveu numa fase pós-seminarista:

Aprendi o desengano no romance, antes que a sociedade mo desse.

Libei na poesia do século a mentira, antes que o coração contaminado ma inspirasse.

Aborreci-me de mim e das minhas leituras, como se o livro e a poesia fossem um sarcasmo para quem, nas más horas, lhe mendiga esparecimentos para o espírito.

Vislumbavam-me no escuro das minhas ideias religiosas uns clarões pálidos do que o romance e a poesia deveriam ser para adoçarem muitos infortúnios. Mas, que me pedissem a ideia formulada no livro! Faltava-me a convicção das virtudes do bálsamo, para saber aplicá-lo à ferida.

Não tinha eu provado ainda as doçuras da religião, para sentar-me com a taça do Evangelho à borda do caminho, e dizer ao peregrino cansado:

Bebe!¹⁵⁸

Semelhante à noção de padre maldito, o padre corrupto é o correspondente ao clérigo que se deixa manipular pelos vícios da sociedade. O dinheiro, o sexo, os pecados capitais e os restantes vícios que a metrópole estimula são o que mais se manifestam no comportamento desajustado do eclesiástico que viola as leis da Igreja.

Mesmo antes dos anos em que esteve no seminário (1850-52), Camilo já incluía personagens clericais nas suas primeiras novelas e contos, incluindo as suas primeiras peças de teatro, entre os anos de 1846-1849. No entanto, nas passagens em que esses padres apareciam, a sua intervenção era muito menor, quase sem carga simbólica, e que apenas serviu para preencher um lugar em falta na descrição de cenas quotidianas através da presença do padre. Ainda assim, mesmo antes que Camilo tivesse noção da falsidade dentro da comunidade religiosa, ele apresentava em geral as suas primeiras personagens

¹⁵⁸ *Idem*, «A quem ler», in *Lágrimas Abençoadas*, 8ª ed., Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1960, pp. 8-9.

clericais com dignidade, ou seja, via ingenuamente a imagem dos religiosos como bons seres ao serviço dos outros. Só a meio do seminário e um pouco depois é que terá consciência da postura negativa dos padres: a partir daí escreve romances em que muitas vezes o padre é criticado pelo seu comportamento criminoso. *Anátema* e *A Filha do Arcediago* são os primeiros exemplos dessa crítica insistente.

No final do capítulo IX de *A Filha do Arcediago*, Leonardo Taveira foge para Madrid por conselho do Bispo do Porto, ficando refugiado num convento de Teresinhas. Aí o narrador descreve por breves linhas que lá o arcediago se encantava com «delícias para o espírito»¹⁵⁹. A passagem por si sugere que o arcediago, além de se refugiar no estrangeiro, ainda prossegue com o crime de se relacionar sexualmente com freiras de um convento:

A imoralidade chegara aos ouvidos do bispo, que empregou os meios brandos para chamar ao caminho da bem-aventurança aquele Lovelace de murça e meias vermelhas. O arcediago defendia-se como podia e citava os seus traíçoeiros denunciante para que lhe provassem a calúnia infame. Se fosse hoje, o Sr. Padre Leonardo Taveira teria escrito quatro correspondências para os periódicos, em que provocaria os maledicentes a tirarem a máscara, ou serem convencidos de infamadores da honra alheia, e vis caluniadores, como é do estilo.¹⁶⁰

(...)

O processo corria, quando o bispo deu uma audiência secreta ao arcediago. O fim dessa prática de amigo, e não de juiz, era aconselhá-lo que fugisse imediatamente de Portugal e que esperasse lá fora que a borrasca serenasse, e depois viria.¹⁶¹

Na novela «A sorte em preto» das *Cenas da Foz* (1857), no momento de descrever a família do senhor Pantaleão, o narrador realça a bastardia de uma empregada, cujos rumores dos populares sugeriam que fosse filha de um frade: «Os servos não me lembra bem como tinham a cara, excepto uma das criadas graves, que diziam ser filha bastarda de um frade bernardo, irmão do Sr. Pantaleão»¹⁶².

Em *Eusébio Macário*, assim como a sua continuação em *A Corja* (1879-80), encontramos o caso mais insólito de um padre corrupto que se comporta como contra-poder. O abade Justino foi sempre um clérigo que vivia fora dos seus compromissos

¹⁵⁹ *Idem*, *A Filha do Arcediago*, Colecção Livros de Bolso, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2001, p. 66.

¹⁶⁰ *Idem*, p. 64.

¹⁶¹ *Idem*, p. 65.

¹⁶² *Idem*, *Cenas da Foz*, in *Obras Completas*, (dir. Justino Mendes de Almeida), Porto, Lello & Irmão Editores, 1983, vol. II, p. 764.

eclesiásticos. Namorava com Felícia, e mais tarde esta casa-se com José Fístula para conseguir o dote. Entre o final de *Eusébio Macário* e o início de *A Corja* notamos como frei Justino se revolta com a patética ascensão social da família de Eusébio Macário. No capítulo II de *A Corja*, frei Justino lê o *Periódico dos Pobres* e depara-se com essa situação. A única coisa em que pensa é possuir de volta Felícia, pois arrepende-se de não ter conseguido tê-la para as suas delícias, detestando a ideia de vê-la casada com o Fístula:

Em resultado de várias fermentações evolutivas, deu-lhe a tineta de partir logo para o Porto e afrontar os Macários, com a sua presença, no teatro, nos bailes, nas igrejas, no Jardim de S. Lázaro – parar defronte de Felícia, do marido, do Rabaçal, munido duma bengala; provocar com o riso escarninho o Fístula, o fadista deles, e atihar-lhe, sendo necessário, duas boas taponas, muito taipa, com o rijo pulso duma cana onde ainda palpitava sangue barrosão. Quanto a ela, desejava arrebatá-la, comê-la de beijos, ou esganá-la e estrinçá-la com os dentes. Não estava doido – era um amante vulgar, apenas ridículo pela dramatização um pouco serôdia da sua vingança ensanguentada dos horrores da tragédia grega. A sua preocupação principal era bater no Fístula em público, e depois escrever um opúsculo in-8º, a história burlesca dos Rabaçais e dos Macários, e a sua própria com a piedosa coragem de Santo Agostinho e a fidelidade cínica de Rousseau nas *Confissões*. Não o assustava o escândalo, nem as leis eclesiásticas, nem o Inferno, nem sequer a polícia correccional. Às vezes desfechava punhadas contra o ambiente afumacado do quarto e ringia os dentes; outras vezes debulhava-se em lágrimas e articulava maviosamente, flebilmente, com vagidos lamentosos, o nome de Felícia. Depois, imaginá-la na alcova nupcial, as saias brancas curtas, o penteador esbagachado de rendas transparentes, os cabelos soltos, o Fístula em ceroulas e chinelos, esta visão, piorada pelos direitos nupciais, secava-lhe a fronte consoladora do pranto, punha-o de pé em atitudes iracundas, ele, com os olhos em brasa e os dentes cerrados, vociferava: - Raios os partam!¹⁶³

A partir daqui é possível verificar a catastrófica transformação que sofre Justino, ao não conseguir atingir os seus objectivos. Os desejos de insatisfação confundem-se com os de amar violentamente a Felícia como os de querer matá-la e a todos os outros. Está a passar de um padre minimamente corrupto e irresponsável para um clérigo vingativo e anti-humanístico.

Em muitos outros casos menores o narrador relata por breves momentos casos de padres que olham de forma impura para as donzelas que se encerram nos conventos, entre outros comportamentos indelicados.

IV. 4 – O Padre como pai de família

¹⁶³ *Idem, A Corja*, Lisboa, Alêtheia Editores, 2015, pp. 15-16.

Para que a ambientação dramática tenha folgo é sempre preciso um contexto familiar com personagens que se comportam para tornar o quadro social mais verosímil e comovente. Assim fez Camilo em inúmeros dos seus romances. Além do lado humorístico com que muitas vezes insistiu em expor figuras da sociedade (como os burgueses em situações particularmente caricatas), o escritor esmerou-se em criar quadros familiares onde sentimentalismo e os efeitos melodramáticos são os predominantes.

Um dos tópicos mais comuns neste domínio é precisamente a orfandade. Marcado por uma difícil infância com quase a total ausência dos pais (perdeu a mãe aos dois anos, perdeu o pai com dez), Camilo escolheu nas suas obras literárias várias personagens cuja mãe ou pai (ou até mesmo ambos) não existiam. Desse trauma marcado desde a sua infância, a criação de personagens órfãs potenciam uma vida perdida e um vazio familiar determinante na composição das personagens.

É por isso que a elaboração de personagens clericais no papel de pais tem também uma posição importante na produção romanesca camiliana. Os padres como pais de famílias são indivíduos que abraçam o lado familiar para alimentar uma geração vindoura. No entanto, encontramos dois lados distintos deste tipo de padre. Num lado estão os padres que surgem como heróis que cuidam de filhos órfãos que necessitam de ajuda; noutro estão padres que se deixaram levar pelos vícios e para quem a família aos cuidados é vista como bode expiatório dos seus pecados.

O primeiro caso que toca nesta temática é o de padre Dinis em *Mistérios de Lisboa*. O primeiro indício é dado por Pedro da Silva, logo no início da narrativa, quando afirma que não conhecia os seus pais e o que o padre era o seu protector: «Eu tinha catorze e não sabia quem era»¹⁶⁴. Além de ser extremamente enigmático e obscuro, um portador da verdade, padre Dinis é o guardião dos factos até os contar às outras pessoas no momento certo. Tal como quando decide contar ao seu protegido Pedro a história da mãe, Ângela de Lima, e o amante desta, D. Pedro da Silva. No capítulo II do livro segundo, deparamo-nos com a partida de Pedro para França, uma vez que o seu mestre e protector o insta a seguir a sua vida e fala-lhe através dum tom profético sobre os problemas da sociedade. Refere as mudanças drásticas no governo de Portugal e considera que o seu protegido deve livrar-se dessas calamidades que se avizinham:

¹⁶⁴ *Idem, Mistérios de Lisboa*, (prefácio de João Tordo), Matosinhos, QuidNovi, 2010, p. 21.

No dia imediato, disse-me o mestre:

- Escreva a sua mãe uma carta de despedida.

- Pois para onde vou?

- Para Paris. Vai entrar num colégio. Isto aqui é muito estreito para quem pode respirar mais puros ares. Tudo vai levar um tombo em Portugal. Vem perto o dia em que a vida aqui para muitos será aborrecida e enojada. Os princípios desorganizam-se, a guerra civil não se acomoda com um pequeno tributo de sangue, não há vencidos nem vencedores, a anarquia, depois da guerra, entrará no governo, qualquer que ele seja, e os alicerces do novo edifício serão cadáveres, e as ruínas de muitas fortunas. Felizes os que podem ver de longe a pátria nas garras do abutre.

O padre parecia dizer-se a si próprio esta melancólica profecia. A guerra, que devia ser nesta época o móvel de todas as conversações, foi assunto raras vezes tratado pelo padre. Aquele espírito era alto de mais para pascer-se na luta de sórdidas ambições, em que o timbre das bandeiras era o sangue, que esperdiçavam, uns como reses levadas ao açougue do «patriotismo», e outros como aventureiros devorados duma fome que legitima quaisquer princípios, quando a vida é o mais que pode perder-se em comparação ao muito que pode ganhar-se. O padre tinha razão...¹⁶⁵

Um pouco mais à frente, após despedir-se da mãe, que acaba por se recolher ao Convento de Odivelas, Pedro despede-se de padre Dinis antes de embarcar numa escuna inglesa que segue viagem até França. Nesta cena incrivelmente sentida, padre Dinis alerta o mancebo para uma necessária maturidade que lhe dará a responsabilidade para o futuro. Ele explica que a necessidade de alterar a sua forma de ser deve-se ao facto de omitir em parte o seu passado, como lá fora deve comportar-se como um homem que ainda está por vir, não forçosamente com uma nova identidade, mas antes com um novo olhar para o futuro. Enquanto o mestre profere este discurso, fá-lo num tom paternalista, uma vez que durante quinze anos cuidou de Pedro com afecto e estima, e preparou-o para as adversidades da vida. A despedida é calorosa e a partir daí, quando o navio se afasta do porto, dá-se o doloroso final de um capítulo da vida de Pedro da Silva¹⁶⁶.

No capítulo XXIII do Livro Quarto, num diálogo entre Eugénia e Alberto, ambos falam sobre a vida de Pedro da Silva e de como padre Dinis o ajudou na vida:

- Sim, sim, falemos da vida... Que fará agora o filho de Ângela?

- Anseia por nós... Está em Southampton com os olhos fixos no horizonte a ver se descobre estas velas... Vês como ele foi pontual? Disse-lhe que devia estar em Londres no dia dezoito, e apenas chegou foi apresentar-se a Lord William. Que

¹⁶⁵ *Idem*, p. 221.

¹⁶⁶ *Idem*, pp. 222-226.

nobre coração em peito tão moço!... Como podem nascer para o infortúnio aqueles espíritos!... E por pouco o seu primeiro vagido devia ser o último!...

- Foi padre Dinis que o salvou... Que divindade é aquele homem!... Terá morrido?...

- Não.

- Não? Soubeste-o!...

- Soube... ainda ontem por um jornal francês... Está na América missionando... Há-de de escrever com o próprio sangue a última página do seu *Livro Negro*... Que livro será aquele?!...

- Um milagroso encadeamento de virtudes...¹⁶⁷

Atente-se numa cena melodramática do padre Dinis, quando reencontra Pedro da Silva no convento dos ex-dominicanos em Santarém:

- Eu devo muito a Deus!... – balbuciou o padre – Devo-lhe tudo, e tão ingrato hei sido!... Que outro homem, sem ser guiado por um anjo, vos encontraria aqui, filho de Ângela!... Que espantosas surpresas na minha vida!... Que lances... que desastres... e sempre a Providência em todos os meus planos!... Falai, Pedro!... eu quero ouvir a voz da criança, que chorou nos meus braços, antes de ver o mundo. Falai-me... Vim encontrar-vos muito desgraçado, não vim?

- Não, sr. padre Dinis... eu não sou desgraçado...

- Não sois desgraçado!... Bendito seja o Senhor!... sois o primeiro homem feliz que se aproxima de mim, sem o contágio dos meus infortúnios... (...) ¹⁶⁸

O narrador reflecte o seu pensamento através da voz Pedro da Silva para comentar a figura grande de padre Dinis, que está prestes a dar lugar ao seu túmulo:

D. Pedro veio encontrá-lo ainda na oração. Um gesto impôs-lhe silêncio, e o filho de Ângela esperou, com os braços cruzados, e as lágrimas nos olhos, ao lado de seu mestre. Aquelas lágrimas vieram-lhe do coração, resumindo, num rápido olhar da alma, todas as cenas, da sua vida, desde que se conhecera crescendo nos braços daquele homem, para o qual estava aberta a sepultura.

«Eis aqui o grande homem!... » dizia-se ele. «Este imenso coração vai gelar-se! Esta vítima de tantos sacrifícios chegou por fim ao seu altar! Como será a consciência deste justo neste momento! Que tranquilidade de espírito ao pé da sepultura! Será para a morte aquele sorriso?... Verá neste instante as cenas todas em que foi grande!... Verá em redor de si todas as pessoas que o precederam na morte!... Seria possível a aniquilação

¹⁶⁷ *Idem*, p. 625. Este diálogo além de germinar considerações divinatórias sobre padre Dinis, exprime também o uso da ironia romântica por parte do narrador ao utilizar ambas personagens para fazer publicidade a um novo romance sobre o clérigo em questão que sairá no ano seguinte.

¹⁶⁸ *Idem*, pp. 676-677.

para este espírito? Não, não! É impossível!... Este homem é um instrumento de Deus, que não cabe em uma pouca de terra!...¹⁶⁹

Padre Dinis, protector, decide entregar o pouco dinheiro que lhe resta para Pedro poder viajar pelo mundo e assim realizar-se espiritualmente. Na visão do sacerdote a vida concretiza-se de duas maneiras distintas: a via clerical e a via militar, porque em ambos os caminhos se cruzam a vida e a morte. Pedro ajudará o padre a organizar os seus pertences e a preparar o seu túmulo, enquanto o observará nos seus derradeiros dias de vida:

- Aceitai antes a minha... Eu dou-vos o dinheiro que possuo... é pouco... mas, quando o tiverdes consumido, tereis a paz de espírito necessária para adquirir outro... Aceitai sem melindre, porque não vo-lo faço como favor nem como direito à vossa obrigação. Saudades de mim haveis de tê-las sempre, e eu não quero mais nada... Ireis à Travessa da Junqueira, entrai no meu escritório, e sob a banca encontrareis não sei que dinheiro, que aí deixei, para que a Casa da Misericórdia, minha herdeira, o possuísse. Viajai, é o conselho que, vos dou. Não vades a Paris nem a Londres... Ide para muito longe. Se vos não repugna a vida militar, sede soldado, porque eu só conheço duas posições sociais que servem ao homem distinto: o claustro, e a guerra; as comoções do céu, ou a embriaguez do sangue das batalhas. O homem grande precisa chorar numa cela, ou derramar sangue num arraial... O vosso espírito precisa de alimento forte... Ide sentir os grandes abalos, que podem transfigurar de um instante para o outro a vossa existência... Ides?... fazeis a vontade ao vosso amigo?

- Irei.

- Mas não ireis sem me deixar na sepultura... Assistis à minha vida nos seus últimos dias? Não respondeis!?... Chorai, chorai, que vos não vão mal essas lágrimas... Também eu choro convosco... Sois o filho da minha querida Ângela... Criou-vos a minha pobre Antónia... Vinde cá... Chegai-vos bem ao meu coração... Eu estou a ver-vos tal qual fostes de cinco, de dez, de quinze anos. Eram anelados estes cabelos... Esta palidez era então como a púrpura. Brilhavam muito mais estes olhos que tendes hoje pisados... Raro vos vi sorrir, mas no sorriso angélico dos vossos lábios havia a tristeza profética deste nosso encontro... Guardai para o meu último instante um daqueles sorrisos...

- Padre Dinis... não há-de morrer tão depressa... Faça um esforço de vontade para viver...

- Ai! filho... não quereis o meu descanso?... Vede-me morrer com alegria... Agradecei ao Senhor esta esmola, que lha peço há trinta anos... Eu vivi enquanto fui necessário!... a quê?... à minha expiação... Quis valer a todos, e não vali a ninguém! Quando eu queria dar vida às almas, morriam os corpos... Consumou-se!... Agora... venham as misericórdias de Deus... Pesem-se na balança divina as minhas iniquidades com as minhas lágrimas... Desencrave-se o último espinho do remorso...¹⁷⁰

¹⁶⁹ *Idem*, p. 680.

¹⁷⁰ *Idem*, pp. 681-682.

Depois de termos estudado as personagens clericais com relevo nas diversas narrativas, é preciso não esquecer o tipo de padre que aparece com maior regularidade e de uma profundidade menor. Se, no primeiro caso encontramos padres a que o narrador persiste em dar vida própria com traços, cruzamentos e vontades, no segundo caso, estão padres que integram cenas do quotidiano de um quadro social e/ou religioso e que designaremos por padres menores ou fortuitos. Eles estão presentes, vivem, respiram e actuam como traços imprescindíveis para completar o quadro das cenas populares. Apesar de estes padres serem mencionados apenas pela sua função eclesiástica e não terem necessariamente nome próprio, o narrador camiliano trata de os tornar presentes porque fazem parte de uma cosmovisão própria¹⁷¹.

Tal como já tínhamos reportado antes, a presença passageira do padre João Pires em *A Filha do Arcediago* torna-se de vital importância quando o narrador recorre aos seus conhecimentos eruditos e simultaneamente à sua ignorância do caso de adultério de Ana do Carmo. Através de duas cenas relevantes na sua acção, o padre Pires é aquele padre menor que casualmente fará com que o choque de acontecimentos entre as personagens principais se desencadeie de modo a intensificar o atrito entre elas até ao final do romance.

Regra geral, em quase todas as novelas e romances de Camilo Castelo Branco há a cena da morte de uma das personagens principais, cena essa que inspira um lance melodramático. Camilo descreve imensas cenas em que junto ao leito do moribundo se encontra um padre para dar início ao sacramento e para que o moribundo possa confessar-se, como um ritual que se repete necessariamente. Todos estes casos fazem parte um campo alargado de eclesiásticos que o narrador camiliano expõe nas suas ficções e todos eles com diferentes caminhos.

¹⁷¹ Encontramos imensos exemplos da presença deste padre ao longo da obra ficcional camiliana. Tais casos são: frei Bernardo da Santa Justa, frei Luís das Chagas e frei Garcia de Melo, assim como frei Amaro Vieira na peça *Agostinho de Ceuta* (1847); cinco inquiridores do Santo Ofício que interrogam o marquês de Torres Novas na prisão em *O Marquês de Torres Novas* (1849); frei José da Natividade, como informador de Cristóvão da Veiga, assim como a “corte” de frades que se reúnem junto do morgado em *Anátema* (1850); o capelão de Cliton, como guardião da casa de Cliton e informante da duquesa em *Mistérios de Lisboa* (1850); um vigário que tenta intervir na reconciliação entre Gastão e D. Perpétua, mas não obtém resultados positivos por ambos demonstrarem uma grande falta de fé (*Tramóias desta vida*, em *Noites de Lamego*, 1863), etc.

V. Arautos do terror (da literatura gótica e negra)

O romance no meio europeu atingiu êxitos memoráveis não apenas pelas suas narrativas de extremo interesse e espanto, mas também por conterem personagens que souberam cativar os leitores. Falamos de personagens com a profunda melancolia de Werther, o sentimento de angústia de Isabella, ou as aventuras encorajantes de Robison Crusoe. O romance é um género de modernidade que coincide com a ascensão da burguesia e a pujança dos jornais. Na altura, ler romances é entendido como um meio privilegiado de educação e formação civilizadora de grupos sociais (com forte componente feminina) com posição crescentemente hegemónica na sociedade.

O romance simultaneamente, tem plasticidade para explorar cada vez mais os contornos psicológicos das suas personagens, em interacção evolutiva com o meio social e histórico envolvente. Essa característica é uma das que se destacam na compreensão do melodrama cada vez mais desenvolvido no romance oitocentista. Anteriormente o melodrama era um género misto entre o teatro e a música com origens na Itália seiscentista que, com os alvares da Revolução Francesa, evoluiu de uma maneira ampla e revolucionou uma nova forma artística. Observa-se que o melodrama atingiu níveis interessantes na forma de contar uma história com impacto, e isso é algo que o

romantismo soube aproveitar, criando romances com cenas dramáticas tão intensas como numa peça de teatro:

(...) tipo de teatro novo, o «melodrama», [é] caracterizado pela natureza espetacular da montagem, amor pelo sombrio e pelo mistério, excesso de sentimentalismo e atmosfera de moralidade patética. A estrutura do melodrama implicava um grupo de personagens: o vilão, a heroína perseguida mas virtuosa, um herói sempre pronto a intervir e um confidente (criado ou amigo), útil mas burlesco.¹⁷²

Nos romances de Camilo Castelo Branco, como *Mistérios de Lisboa* (1854) e *Coisas Espantosas* (1862), encontramos inúmeros casos em que as cenas melodramáticas entre as personagens revelam uma intensidade maior através da descrição de cenas de costumes.

Camilo é devedor desse riquíssimo filão romanesco seu contemporâneo e soube apropriar-se dele para escrever romances que são impressionantes retratos de personagens e da sociedade em volta. A sua produção romanesca apela ao gosto de uma leitura sensorial pela quantidade de cenas que descrevem situações intensas.

É constante a intervenção do narrador camiliano nas suas ficções, por exemplo quando cita títulos de obras que leu e nomes de autores seus contemporâneos, alguns já afamados no romance europeu. No prefácio de *A Filha do Doutor Negro* (1864), menciona que teve de desviar-se da sua inicial escola do *terror grosso* para produzir um romance apegado ao aspecto social da protagonista: «Desaproveitei o romance de Albertina, em todas as vezes que me lembrou, porque me alistara na laureada e gananciosa milícia dos romancistas do terror grosso (...)»¹⁷³. Esse *terror grosso* camiliano consistia, segundo Jacinto do Prado Coelho, em «novelas complicadas, horripilantes e impossíveis, eivadas não raro de humanitarismo e de socialismo românticos»¹⁷⁴.

A literatura negra ganhara adeptos entre a segunda metade do século XVIII e a primeira metade do século XIX. Atraía públicos leitores massivos, com aventuras e enredos misteriosos, passando inclusive pela *sensation fiction* inglesa. Esta alcançou um

¹⁷² SOUSA, Maria Leonor Machado de, *O "Horror" na literatura portuguesa*, Colecção Biblioteca Breve, Lisboa, ICP, 1979, p. 34.

¹⁷³ BRANCO, Camilo Castelo, *A Filha do Doutor Negro*, 8ª ed., Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1971, p. 13.

¹⁷⁴ COELHO, Jacinto do Prado, *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, 2ª ed., Colecção Temas Portugueses, Lisboa, IN-CM, vol. I, p. 287.

pico de popularidade: «It has been acknowledged by a number of studies that the popularity of the gothic mode, at the beginning of the nineteenth century, had a significant impact on the shape and texture of the sensation novel»¹⁷⁵.

Ao contrário do que pensa Arnold Hauser, em *História Social da Literatura e da Arte*, quando diz que o romance gótico de Horace Walpole como *O Castelo de Otranto* não é um sinal representativo do romantismo no meio europeu, isso não se verifica integralmente na prática: «Um Horace Walpole, cujo castelo, ‘Strawberry Hill’, é construído em estilo gótico, e que, simultaneamente, lança a moda de assuntos medievais, com o seu *Castle of Otranto*, é tudo, menos um espírito romântico»¹⁷⁶. No que diz respeito ao acolhimento do romance pelas massas, o romance inglês ganha uma nova presença com a publicação do romance gótico que vingou até ao final daquele século XIX. Justamente com a publicação do romance já mencionado de Walpole, as últimas décadas do século setecentista dão palco a uma série de histórias com forte marca de macabro e fantasioso. O público leitor redescobre o campo do sobrenatural: são indivíduos a combater estranhos objectos que se mexem, ou donzelas raptadas por abades malévolos e aprisionadas nas suas abadias em ruína. São burgueses a viver em castelos antigos, movidos por extravagâncias obscuras. Além disso, a literatura de terror do século XVIII aposta no *locus horrendus*, com paisagens marcadas pela tempestade, o medo e a desarmonia. A indústria livresca começa a publicar romances de narrativas intrepidantes para as massas sedentas de histórias com tramas cheias de aventura, mistério e horror. Tal fenómeno apresenta por si um impacto na maneira de ler e de ver como este estilo literário influenciou a sociedade europeia durante aqueles anos. Ainda na entrada de 1800 essa moda chega a um ponto de decadência no meio europeu, quando em Portugal ainda estávamos a absorver-la com traduções tardias. É por isso que o gótico «como movimento literário terminou por volta de 1820, com a publicação de *Melmoth, o Viajante*, de Charles Maturin, preparando o caminho para o Romantismo»¹⁷⁷:

Na década de 1830 aparecem todos os romances de Mrs. Radcliffe, trinta anos depois da sua publicação em Inglaterra e das traduções francesas, e até 1850 surgem em catadupa Ducray-Duminil, Arlincourt e Victor Hugo. Para o fim do período, representando a liberdade conseguida com a abolição da Real Mesa Censória e a alteração

¹⁷⁵ MANGHAM, Andrew, «Introduction», *The Cambridge Companion to Sensation Fiction* (ed. Andrew Mangham), Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 2

¹⁷⁶ HAUSER, Arnold, *História Social da Literatura e da Arte*, 3ª ed., São Paulo, Editora Mestre Jou, 1982, tomo II, p. 713.

¹⁷⁷ ROSADO, Teresa Manuela Fadista da Cruz, *Camilo e Eça: O Apelo do Horror*, Lisboa, FLUL, 2004, p. 17.

das tendências sociais e literárias, são publicadas também umas após outras as obras dos autores pseudo-realistas interessados pelo negro contemporâneo, Eugène Sue e Frédéric Soulié.¹⁷⁸

É de notar a valiosa produção ficcional de natureza gótica que Camilo publicou sob influência preponderantemente inglesa sobretudo durante a década de 1850. Nesse seu período cruzam-se muitas vezes o sensacional e o terrífico: casos amorosos, problemas familiares, conflitos históricos, etc:

Adaptações de romances de Sue e Soulié são seguidas de dramas de ambiente nacional. Alguns dos autores «góticos» famosos acompanham o gosto novo. (...) De um modo geral, o ambiente focado não se afasta do que encontramos nos romances de Camilo, estando sobretudo na origem dos problemas trágicos as diferenças sociais e materiais que impedem a realização de casamentos de amor.¹⁷⁹

Curiosamente, a partir do momento que sai da cadeia da Relação do Porto e passa a viver com Ana Plácido, Camilo publica esporadicamente, quase em casos excepcionais, obras literárias desse conteúdo.

Nesta conformidade, para retomar o título deste capítulo, direi que os *arautos do terror* em Camilo são os padres maquiavélicos que destroem as vidas dos outros. São entes consumidos pela ambição do poder e pelo espírito de vingança, não olhando a meios para atingir os seus fins. Tais personagens são protagonistas das mais meticulosas novelas e de romances melodramáticos com um fundo de horror a que Camilo se dedicou com afinco. Esses romances de terror não dispensam entretanto a ironia camiliana que insiste em desvelar a sua inspiração em obras de Ann Radcliffe e Matthew Lewis. Esta dupla identificação vai ao encontro da natureza dos padres malditos, seja com terror inglês (de seguida tentarei defini-lo sumariamente) sentido em *Anátema*, seja na anatomia psicológica de *Mistérios de Lisboa*.

No fundo, encontramos neste legado gótico de Camilo Castelo Branco uma confluência de tradições literárias de que ele soube apropriar pelo seu estilo. É justamente o que assinala José Régio no seu ensaio dedicado ao autor das *Lágrimas Abençoadas*:

¹⁷⁸ SOUSA, *op.cit.*, p. 20.

¹⁷⁹ *Idem*, p. 46.

«Não deixou Camilo de conhecer romances e romancistas estrangeiros que não tanto o influenciaram como antes o ajudaram a descobrir-se e reconhecer-se»¹⁸⁰.

Nessa mistura encontram-se o terror gótico inglês (marcado essencialmente pela veia do sobrenatural) e o terror social de inspiração francesa, patentes nas obras de Eugène Sue e Honoré de Balzac. De facto, os padres malditos caracterizam-se por metamorfoses regulares. São portadores de diferentes máscaras que os levam quase sempre ao mesmo fim, lidando com quase todas as personagens principais da narrativa. O resultado acaba por ser o mesmo, uma vez que Camilo elabora cuidadosamente as diferentes linhas psicológicas de cada um deles para intensificar o carácter melodramático das novelas.

Em Garrett e Herculano isso já se tinha tornado evidente, mas é em Camilo que a novela de terror ganha verdadeiramente forma. Não é apenas pela presença de personagens estranhas e macabras. O terror tanto físico como mental é evidenciado com a filha matricida do folhetim *Maria, não me mates que sou tua mãe!* (1848), com o moribundo que guarda o esqueleto no guarda-roupa no conto «O esqueleto» (1848)¹⁸¹, e com o perverso padre Carlos da Silva em *Anátema* (1850). Os ingredientes essenciais estão lá, mas o seu contexto de ficção negra ganha ainda mais peso porque os padres de Camilo marcam uma notável presença e ganham um novo significado. Estes são entidades humanas que estabelecem tanto moral como espiritualmente um elo de ligação entre o mundo terreno e o mundo sobrenatural não sem acentuar a marca melodramática dos textos.

O terror gótico ou sobrenatural em Camilo marca as suas primeiras obras literárias, numa época em que lera os clássicos ingleses como Horace Walpole (*O Castelo de Otranto*, 1764), Ann Radcliffe (*Os Mistérios de Udolfo*, 1794) e Matthew Lewis (*O Monge*, 1796). Vestígios temáticos da *Nossa Senhora de Paris* (1831) de Vitor Hugo também podem ser encontrados na escrita de Camilo, nomeadamente em *Anátema*, cujo castelo do conde de Távora não anda longe da visão obscura da catedral de Notre Dame. Os romances camilianos que mais se destacam nesta vertente do horror são *Anátema*, *Mistérios de Lisboa* e *Livro Negro de Padre Dinis*. São os primeiros romances da sua autoria que atingiram um êxito tremendo na época, já que eram publicados

¹⁸⁰ RÉGIO, José, «Camilo, o romancista português», in *Ensaios de interpretação crítica*, Lisboa, Portugalia Editora, 1964, p. 93.

¹⁸¹ BRANCO, Camilo Castelo, «O esqueleto», in *Obras Completas*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1988, vol. IX.

periodicamente em folhetim, e isso captava cada vez mais a atenção do leitor que seguia aquela leitura em estilo episódico.

Em *Anátema* temos o cenário grotesco e sombrio do Castelo de D. Chama, onde ocorrem as principais cenas e encontros entre as personagens. Este primeiro romance de Camilo traz ecos d'*O Monge* de Lewis, a que não falta uma donzela inocente aprisionada pelo padre perverso numa abadia sombria, onde as sensações e os sentimentos entram em conflito. A linha de narrativa camiliana é bastante semelhante, com a diferença de o antigo castelo ter por dono um burguês bem intencionado. É um romance melodramático em que a paixão entre Inês da Veiga e o conde de S. Vicente encontra vários obstáculos. Num caso menor, a intervenção do colérico irmão dela, que não olha com clareza os bons desígnios de Távora. A seguir, são as sensações de medo e agitação nervosa que sente Inês enquanto está no castelo. Só com a interferência de padre Carlos da Silva é que tudo muda para a vida dos amantes, pois a jovem morgada acredita que este meio-irmão é um sujeito com maus princípios, avisando o conde antecipadamente para não confiar nele. É justamente o comportamento do abade de Vilamarim que levará o enleio deste romance a proporções melodramáticas intensas, desde o momento em que partilha com Manuel de Távora o diário da sua mãe, Antónia Bacelar, até aos seus truques de engano para separar os amantes.

O narrador descreve ironicamente o padre Carlos como um indivíduo ainda jovem e demasiado belo e galante para alguém que decide exercer o caminho do padroado: «(...) muito custava a crer que vocações religiosas imperassem tão santamente naquele mancebo de olhos ardentes, faces pálidas, e maneiras profanamente apaixonadas»¹⁸². O olhar que Camilo atribui ao abade é a do herói de Lord Byron, que vive intensamente e luta contra as contrariedades que o mundo cria, mundo esse cheio de caos que alimenta a alma humana. Ao contrário do que se poderia pensar sobre os padres das aldeias, humildes na sua vivência com os outros e modestamente vestidos, o abade de Vilamarim era detentor de uma vestimenta luxuosa e vaidosa, que denuncia o poder económico que o padre tinha: «Elegante nas suas vestes eclesiásticas, apuradíssimo no sapato, fivela, e meia de seda lavrada graciosamente (...)»¹⁸³. O narrador impetuoso não se exime em

¹⁸² *Idem*, *Anátema*, Coleção Biblioteca Camilo Castelo Branco, 10ª ed., Lisboa, Editora Planeta DeAgostini, edição original da Parceria António Maria Pereira, 2005, p. 143.

¹⁸³ *Idem*, *ibidem*.

apontar o «aprimorado e pecaminoso de seus vaidosos trajes»¹⁸⁴. Já a casa paroquial onde vive é modesta, ainda que a descrição dela não escape à ironia do narrador sobre as opulências do clero daquela época:

A residência paroquial de Santa Senhorinha de Vilamarim era uma casa rústica, pequena, e sem presunções de nenhum estilo arquitectónico.

Por dentro era decorada pobremente, e essa mesma pobreza era afeiada pelo desalinho e sordidez que resumava daquilo tudo.

Quatro taipas, milagrosamente suspensas e irriçadas de palhas barrentas, constituíam o reservatório, ou câmara do senhor abade daquela freguesia.

(...)

Não custa a deparar destes contrastes em todas as classes: hoje, porém na do clero português, vereis muita soma de padre a transudar imundícia da batina ensebada; mas, se ele vos der licença de o visitardes, topareis o aprimorado da mobília, e o folheado das sanefas e dos guarda-camas, e os tremós com os diches chineses, e as odaliscas voluptuosas harpejando às plantas do sultão, pintadas, já se vê, nos papéis das paredes... Visto que em país cristão não é permitido pô-las ali de carne e osso, a contento de um folgado derviche, zelador sincero das huris do profeta.¹⁸⁵

Ainda a respeito da residência de onde vivia o abade poderemos constatar uma breve descrição da sua humilde mas assombrada câmara:

O padre sorriu-se. Espevitou a torcida de um enferrujado candeeiro de cobre, e, caminhando adiante do seu ilustre hóspede, entrou num pequeno quarto, cujas paredes eram forradas por estantes de livros postos para ali em desordem, e vinculados à perpétua moradia de não sei quantas famílias de répteis, em que predominavam aranhas corpulentas, e, ao que pareciam na sua inquietação, inimigas da luz.¹⁸⁶

O padre Carlos comporta-se ao longo da narrativa como um indivíduo estranho, mesquinho, calculista, sempre com uma linguagem que inspira enigma para influenciar a mente das outras personagens, sempre a comunicar uma ânsia de vingança. No primeiro encontro com o conde de S. Vicente, o padre tenta persuadir este para não se casar com Inês da Veiga, insinuando a linhagem suja e desonrada daquela família, sempre numa linguagem artificiosa e alarmante:

Não vejo por aqui mulher, cujo pai ao menos prestasse para pajem de fidalgos como V. Ex.^a... Será disforme e repugnante o seu casamento, senhor, com a filha, de

¹⁸⁴ *Idem*, p. 144.

¹⁸⁵ *Idem*, p. 221.

¹⁸⁶ *Idem*, p. 222.

algun lavrador obscuro e rústico... Depois, os que tal virem rir-se-ão da simpatia... Risos desses ferem corações orgulhosos. A meditação reclama o arrependimento. Este conduz pela estrada da indiferença ao sentimento opressivo do desprezo... e ultimamente, senhor conde de S. Vicente, essa indiscreta filha do lavrador ficará para aí privilegiada como condessa, mas cuspidas nas suas afeições até à morte... afeições que ela repartiria por toda a vida com um homem do seu nascimento...¹⁸⁷

Por um lado, é evidente a função de advertência que o padre tem em avisar o conde para não se casar com uma nobre com origens infames, origens essas que o conde ainda desconhece neste momento da narrativa. Por outro verifica-se a intenção maldosa do padre em associar as intenções de Inês para um casamento interesseiro para subir no seu nível social. Tudo isto impressiona Manuel de Távora, que o narrador realça no discurso do abade com uma sensação desconcertante:

A fisionomia do padre estava insinuante! Às vezes, durante esse discorrer pausado e reflectido, vacilava-lhe a voz com uma certa comoção, quase sempre em outros homens excitada por lágrimas. Revelava mais calor nervoso, que preceito cristão. Conhecia-se-lhe a precisão de falar uma linguagem, que lhe não entenderiam os lavradores e os jornaleiros da sua abadia. O conde ouvira-o primeiro com indignação, e depois com profunda reverência. Os olhos do padre fascinaram o seu interlocutor, a ponto de lhe tolherem uma resposta rápida e decisiva.¹⁸⁸

O discurso fervoroso, nervoso, impetuoso e impactante que o abade de Vilamarim tem para com o conde é reflexo de um indivíduo que não fala apenas por criticar uma pessoa ou um grupo. A excitação marcada nas suas palavras espelha os sentimentos de uma pessoa magoada pela origem do seu nascimento. Daí que no diálogo entre ambos o padre recuse casar os dois amantes e Távora se precata da conduta suspeita de padre Carlos:

- É nobre, e inquestionavelmente airoso o seu procedimento... mas, meu... (permita-me que lhe chame *amigo*...) eu muito queria fortalecer os meus argumentos com aquela passagem, que, pela terceira vez, peço humildemente licença para contar... O caso é simples... rápido... interessante... e trágico...

O conde erguera-se aflito e desesperado: era-lhe manifesta a maldade do padre no momento em que o hipócrita lhe pedia licença para o tratar de *amigo*. Os temores de D. Inês estavam de mais justificados.¹⁸⁹

¹⁸⁷ *Idem*, pp. 145-146.

¹⁸⁸ *Idem*, p. 146.

¹⁸⁹ *Idem*, pp. 148-149.

Veja-se a ironia utilizada no itálico em «*amigo*» que prova que o discurso utilizado pelo padre, sob a voz do narrador, não deixa dúvidas sobre as intenções maliciosas e calculistas. O facto de querer contar a história da sua vida, isto é, da tragédia que se abateu sobre a mãe, é o início de uma desgraça que cairá sobre os amantes, especialmente sobre Inês. É por isso que essa característica de revelar um segredo do passado tem efeitos chocantes que irão mudar a visão das personagens e influenciar o seu comportamento, tornando quase impossível mudar o destino.

O perverso abade tenciona varrer o anátema da família que ele tanto evoca. Aliás, parece ser esse o mote para esta narrativa de terror: um padre que decide vingar a mãe, vítima de violação, de que ele é o fruto, e decide apagar o que resta da maldição que assola a família. A construção irónica do capítulo XVI por parte do narrador camiliano pode não dar por claro as peças essenciais para compreender a história misteriosa que o abade está prestes a contar. Mas quando indica «aquela fleuma lógica e imperturbável de uma novela inglesa»¹⁹⁰, o narrador está a fazer alusão aos romances góticos ingleses mencionados anteriormente. Nesse capítulo o padre Carlos da Silva dá início à história da sua obscura vida e da tal misteriosa maldição que se abateu sobre a família dos Veiga. Mesmo que o conde de S. Vicente insinue que o abade de Vilamarim é filho bastardo de D. Cristóvão da Veiga, o padre nega-o. Ao longo da conversa entre ambos notam-se explosões de cólera por parte do padre, que depois dão lugar a longos silêncios entre este e o conde. Entretanto, é possível começar a construir a imagem obscura do padre através da sua eloquência e das suas alegorias sobre a ideia de inferno:

- Este Cristóvão da Veiga, senhor conde de S. Vicente, é o representante de um crime hereditário. Há nesta família um vínculo moral de perversidade. As traições cavilosas vêm-lhe de muito longe. No dia em que o primeiro Veiga recebeu a cruz de cavaleiro abriu o demónio um reservatório de fogo para todos os Veigas. O inferno não é uma fábula. É necessária uma aflição infinita, uma eternidade atormentada de expiações para homens como Cristóvão da Veiga... Desculpe-me, senhor D. Manuel de Távora... Eu perco-me às vezes no mundo, onde suponho, que reina a justiça de Deus, quando mais me esforço em rojar pelo chão amaldiçoado dos homens...¹⁹¹

¹⁹⁰ *Idem*, p. 150.

¹⁹¹ *Idem*, pp. 151-152.

A palavra «anátema» é mais uma vez utilizada, desta vez nas palavras do padre Carlos da Silva, quando este, em estado de efervescente cólera, tenta chamar a atenção a Manuel de Távora e a Pedro da Veiga sobre a mesma história negra que assombra as famílias dos três indivíduos:

- Vingança mesquinha! Não me faleis em vingança senhores! – retorquiu o padre Carlos da Silva. – É necessário que me ouçam... - continuou ele com uma exaltação imprevista e colérica. – É necessário que me ouçam, porque eu sou um enigma infernal entre todos. Sou um delegado de uma mulher que jaz no túmulo com uma ferida rasgada no peito. Há um sangue inocente, que transuda a pedra do túmulo! Há um grito de vingança, que quer uma longa expiação de lágrimas! Há um anátema de conjuração diabólica, que vai até à última geração de uma família como um rastilho de sangue!¹⁹²

No capítulo XVII o padre Carlos da Silva conta a história da sua pobre mãe, através do seu diário, segundo a qual esta caiu numa terrível tristeza aquando da morte do seu pai. Entretanto, conhece o fidalgo D. Cristóvão da Veiga, o qual estabelece uma relação amorosa, mas as coisas não dão certo e D. Antónia Bacelar suspeita atemorizada que o seu suposto amado já não a quer. O abade declara abertamente que tenciona vingar-se do “espírito” malévolo de Cristóvão da Veiga, respeitando a honra e dignidade da sua falecida mãe. O narrador enfatiza constantemente a veste negra e misteriosa daquele padre através de insinuações ao longo da narrativa:

Era admirável a mutação rápida nas feições do abade! A compaixão dorida e serenamente religiosa, que, há tanto tempo, lhe irradiava a bela fisionomia, convertera-se instantânea naquele franzir severo e ríspido de cólera que os fraseologistas imprimem nos seus *Robespierre* e *Marats* de fantasia.

(...) Emprazo o mais esperto dos meus leitores para adivinharem que trágico pensamento reluta naquele coração de homem a arfar, possesso de maus espíritos, debaixo de uma veste sacerdotal!¹⁹³

(...)

Lá dentro, naquele coração religioso e timorato, terror e o prestígio acordaram alvoroços estranhos e dores misteriosas.¹⁹⁴

De facto, o tema da vingança neste romance destaca-se pela forte presença e intervenção do abade que denota uma visão cruel e fria contra as outras personagens

¹⁹² *Idem*, pp. 155-156.

¹⁹³ *Idem*, pp. 165-166.

¹⁹⁴ *Idem*, p. 167.

inocentes: «O padre sorriu-se, e disse no fundo da sua consciência: - Entre o homem e a vingança interpõe-se o tempo. Nunca estive tão perto da minha.»¹⁹⁵.

Todo o comportamento do abade é traduzido através do diário da sua mãe, que o leva a atitudes ignóbeis para levar Inês à loucura. Ofendido por ter nascido de um acto de abuso praticado por Cristóvão da Veiga, padre Carlos empreende uma estrada de vingança qual moderno Édipo, já que a sua vontade de vingar a mãe não é apenas o mote da narrativa. Esse desejo de vingança é também a característica que mais molda a sua personalidade como um ser que vive para cumprir a missão de tirar a vida do outro. Parece ser algo que preenche o ego do mesmo, mas na verdade é o comportamento psicótico que orienta e destina o filho de Antónia Bacelar a agir como um clérigo psicopata. Dir-se-ia que é um capricho em prol da mãe, capricho esse que o faz viver como ente com qualidades maléficas e maníacas.

O padre Carlos revela ter muita astúcia ao querer ajudar a dar forma ao matrimónio entre Manuel de Távora e D. Inês da Veiga, pois para ele isso será um dos passos essenciais para cumprir a sua sede de vingança. Como tal, tem em sua posse o anel que o conde de S. Vicente pretendia oferecer a Inês para celebrar o casamento, e aproveita para negociar com o mestre sapateiro António. Disfarça-se de mendigo para enganar o sapateiro e negociar com ele. Quando mestre António entrega a carta à fidalga, este responde e assim se inicia o plano de fuga de Inês para que não seja enviada para um convento por ordem de seu pai. Os planos do abade parecem estar a dar frutos, e o narrador nunca cessa de evidenciar o carácter ambicioso e mesquinho do padre:

Padre Carlos sorriu-se de uma satisfação, que é a alegria perversa do que satisfaz uma vingança longo tempo solicitada. Qual seria? Mais de um leitor tem os olhos fitos numa cena de sangue... Ai da vítima que for imolada nas aras cruentas da vingança!... Maldito ANÁTEMA!...¹⁹⁶

Os primeiros gestos das verdadeiras intenções do padre Carlos da Silva começam a ser revelados. Este decide agir perante duas frentes para causar uma perseguição e culpabilizar o conde, passando por inocente e aparente protector de Manuel de Távora e de D. Inês da Veiga. Para isso escreve antes uma carta a D. Cristóvão da Veiga, provocando uma ordem de chamada de meirinhos para procurarem pela filha do fidalgo.

¹⁹⁵ *Idem*, p. 180.

¹⁹⁶ *Idem*, p. 267.

Passando pelo anonimato sem deixar desconfianças, o abade de Vilamarim começa por architectar um plano de captura da fidalga e escreve uma outra carta, desta vez será enviada para um outro padre para chamar a atenção aos membros do Santo Ofício. Consegue influenciar o Santo Ofício para capturar o conde de S. Vicente, caso este volte para o seu castelo e assim ficar encurralado. Entretanto, enquanto as circunstâncias não aquecem mais, o abade mantém a sua aparente imagem de santo protector do casal na sua residência, à espera que novas mensagens dos dois grupos de captura surjam. O plano de vingança do padre toma forma.

No capítulo XII o narrador introduz a velha Joaquina da Luz, mulher sábia de conhecimentos ligados ao místico, uma figura um tanto perturbadora para com os seus conterrâneos devido à maneira “pouco ortodoxa” de contar algumas histórias terríficas. Ela conta um relato sobre o passado do pai de D. Cristóvão da Veiga. A mulher narra como uma espécie de maldição se abateu no palácio dos Veiga quando Vasco da Veiga fez um pacto com o diabo, cuja entidade tinha a forma de «porco-sujo», e este convenceu o fidalgo de cumprir um ritual. Esse ritual garantiria ao fidalgo a possibilidade de seduzir todas as raparigas que pelo seu paço passassem. Curiosa é a forma como essa entidade diabólica aparece diante do fidalgo, o que recorda a história contada pelo tio António Maria sobre a lenda do palácio dos Veiga quando o pai lhe contou que tinha avistado pela noite um fantasma:

- O porco-sujo apareceu ao fidalgo, em aventesma, e disse-lhe: *Pelos poderes que te dou, toda a mulher, que quiseres para ti, será tua, se lhe deres na saia, ou na camisa, ou no lenço da cabeça, um ponto com essa agulha enfiada nos olhos da víbora.* E, dito isto, o demónio desapareceu deixando maus cheiros.¹⁹⁷

Esta cena ritualística que inclui a presença de uma pessoa sábia a contar esta história é a raiz do problema dos heróis, uma vez que Cristóvão da Veiga é o fruto negro da descendência de Vasco da Veiga, avô de padre Carlos, que se comporta inconscientemente por uma conduta *negra*. Ou seja, esse ritual que evoca a presença do sobrenatural nesta narrativa é a razão pela qual o abade de Vilamarim age como um ser hediondo, vil, isento de humanidade ou complacência, vingativo e terrivelmente perverso. É o lema de os filhos expiarem a culpa dos pais que daí resulta uma corrente ou metamorfose negra das personagens que interagem num cenário grotesco e caótico. Tal

¹⁹⁷ *Idem*, p. 109.

como fizera Ann Radcliffe nos seus romances góticos, Camilo dá também uma explicação racional sobre a psique humana através de um contexto paranormal, dando ao padre Carlos da Silva atribuições de loucura e frieza vindos de uma maldição que purga as gerações da família.

Tal como acontece com padre Dinis em *Mistérios de Lisboa*, aqui o padre Carlos é o elo de ligação das outras personagens principais, mas ao invés de as ajudar, tem antes o intuito de as destruir. Por ser representado simbolicamente como um ser demoníaco que conjectura um plano para se vingar, o abade é o agente que desencadeia os eventos desastrosos para impedir a felicidade dos outros. Persuade o conde a não se casar com Inês, engana-os temporariamente enquanto reúne a corte e oficiais da Inquisição para os capturar, assim como esconde as cartas que Manuel de Távora tenta trocar com a amada. Ironicamente o narrador antevê a ideia de inferno em relação às personagens principais, que estão cercadas por um mal difícil de evitar: «Estariam os alçapões do inferno abertos para receberem todas as almas em contacto com o criminoso?»¹⁹⁸.

Vejamos então o quadro do gótico em *Anátema*. No capítulo V o narrador apela a que o leitor recue no tempo em relação ao plano central da história e paramos no ano de 1701. Apresenta-se então um cenário propício. A descrição que o narrador faz é a do castelo, cuja história contada por outra voz é o espelho de um lugar tipicamente gótico e obscuro:

Numa aldeia, distante de Vila Real um quarto de légua, chamada *Lordelo*, outrora elevada à categoria de vila, existiu uma grande casa de arquitectura manuelina, com alguns destroços de gótica, cuja serventia era armazenar os foros, rendas, pensões e laudémios que se pagavam a casa dos *Távoras* pela sua comenda de Panóias. Perto daí erguia-se um castelo gigante com seus adarves, ameias e seteiras, conquanto a irregularidade da sua construção, actualmente, nos afiance que tal fortaleza, colocada numa baixa, e dominada pelos cabeços das montanhas, a custo poderia defender-se de uma agressão de pastores de ovelhas, que bem soubessem tanger uma pedra funda. Este castelo existe ainda: o povo chama-lhe a *Torre de D. Chama*.¹⁹⁹

O narrador é perspicaz quando usa determinados termos como «grande casa de arquitectura manuelina», «destroços de gótica», «castelo gigante» e «fortaleza». Tais expressões são utilizadas para minuciar o aspecto tétrico e lúgubre que o castelo inspira. O narrador faz essa mesma descrição porque valoriza os pormenores da localização do

¹⁹⁸ *Idem*, p. 169.

¹⁹⁹ *Idem*, pp. 53-54.

tremendo castelo para intensificar a sensação de imponente e ao mesmo tempo insegurança ao leitor. Cabe aclarar que grande parte das vezes o castelo temeroso é o cenário mais usado nas novelas góticas para transmitir uma sensação de desconforto e claustrofobia, tratando-se de um lugar imenso e espectral. A seguir, o narrador esclarece a existência de dito castelo através de uma testemunha para assegurar-se da sua autenticidade.

«Tinha meu pai dez anos quando este acaso aconteceu. Era em uma noite de lua-cheia: via-se como de dia, e meu pai estava acolá naquele outeiro à espera que desse a meia-noite para tornar a água para os nossos lameiros da Chã. Contava ele, que vendo umas luzes a correr por detrás dos balcões da torre, tivera seu medo, porque bem sabia ele que ninguém cá morava, havia muitos anos. Fez o sinal da cruz, encomendou-se ao seu anjo da guarda e esteve olhando, olhando, olhando e fazendo o credo em cruz, sobre o lado esquerdo do coração... Como vinha dizendo, meu pai estava assim a tremer, quando ouviu uns gritos assim a modo de ruim agouro de pássaros que cantam de noite nas matas e nos pinhais. *Enfitando-se* mais naqueles gritos, pareceu-lhe que eram de gente. Esteve, esteve, esteve, e por fim, meu amiguinho, viu abrir-se aquela janela do meio, viu uma aventesma, amortalhada de branco, chegar à janela e atirar-se dela abaixo! E depois uma voz medonha diz que bradara aqui para estes sítios: *Chama!... Chama!...* Meu pai ficou, como o outro que diz, sem pinga de sangue!... As luzinhas apagaram-se, ficou tudo calado e meu pai, vindo para casa contar a passagem, veio aqui quase meio povo e não encontrou nada!... Enquanto a mim aquilo era moura que quebrou o seu encantamento, à voz do seu mouro que pelidava por ela: *Chama! Chama!* E é por isso que estes pardieiros são a *Torre de D. Chama*. Ora aqui está o que há a este respeito!».²⁰⁰

Em jeito de lenda, o narrador decide dar voz a uma personagem do povo para contar uma lenda sobre um castelo decrépito e grotesco, onde deu lugar a um fenómeno sobrenatural que criou uma atmosfera de obscuridade à volta daquele lugar. Tal como descreve noutras situações, a expressividade com que coloca nos termos «Era em uma noite de lua-cheia» intensifica o efeito visual que o ambiente nocturno inspira. O ambiente nocturno de lua cheia é o momento propício para fenómenos sobrenaturais. Daí o narrador fortalecer a leitura do cenário terrífico e assim criar *suspense* no leitor. O estado atemorizado do tio do narrador da lenda é justificado com o facto de o castelo ser um lugar abandonado, visto que tais lugares causam medo no ser humano e ganham simultaneamente com o tempo o estatuto de locais malditos: «tivera seu medo, porque bem sabia ele que ninguém cá morava, havia muitos anos». A carga da superstição popular é evidente quando o tio «[f]ez o sinal da cruz, encomendou-se ao seu anjo da guarda e esteve olhando, olhando, olhando, olhando e fazendo o credo em cruz, sobre o lado esquerdo do coração». Tal comportamento demonstra uma apreensão por existir uma

²⁰⁰ *Idem*, p. 54.

linha de separação entre o plano terrestre e o sobrenatural que o ser humano não compreende e por isso sente terror. O comentário do narrador da lenda, que pode ser entendido como a voz do narrador do romance, revela um ar trocista ao ver que tal episódio fantástico seja a quebra da maldição de uma moura encantada: «Enquanto a mim aquilo era moura que quebrou o seu encantamento, à voz do seu mouro que pelidava por ela: *Chama! Chama!*». Espectro ou não, não há dúvida que este é um dos vários aspectos do gótico que iremos encontrar conforme a leitura de *Anátema*.

Sensações de espaços fechados e escuros como o efeito claustrofóbico sentido pelo conde são também relevantes. No mesmo momento em que o conde de S. Vicente entra sorrateiramente pela porta traseira da velha cozinha do palácio de Cristóvão da Veiga com a ajuda do mestre António, eis uma breve descrição daquele cenário escuro. Essa sensação claustrofóbica desperta no conde um desconforto abismal:

Quieto o espírito do conde, fechada a porta do quintal, e aberta a da cozinha, faltava D. Inês. Távora não podia ver, mas sentiu, nos próximos corredores, um pisar subtil, um frêmito de sedas, uma respiração tremida... e então alvoroçou-se-lhe o sangue, como se as grandes felicidades se anunciassem por um profundo terror.²⁰¹

No final do capítulo IX o conde de S. Vicente recupera os sentidos depois de estar breves momentos inconsciente devido ao cheiro inalado do carvão e dirige-se para a cama de D. Inês da Veiga com o auxílio desta. Aí o narrador descreve ironicamente certas reminiscências da *Nossa Senhora de Paris* de Vítor Hugo, evocando uma vez mais a sensação de obscuro e de grotesco que envolve as personagens na narrativa:

O conde, gravemente enfermo, e muito instado por D. Inês, deixou-se conduzir para o leito dela, cuja armação de bilros de pau preto deviam criar-lhe imagens grotescas. Victor Hugo diria que o enfermo, na alucinação da febre, vira *grandes velhas com grandes rosários*, para dar importância aos bilros. Esta nada ficava a dever àquela imagem, em que ele compara a torre de Notre Dame a uma grande verrume, que tentasse furar o céu!²⁰²

Ao chegarem ao Castelo dos Távoras, o narrador recorre uma vez mais à descrição do grotesco, da imagem sombria, do ambiente gélido e macabro que a casa do conde de

²⁰¹ *Idem*, p. 79.

²⁰² *Idem*, p. 89.

S. Vicente desperta em Inês. A sensação de desconforto acompanha os detalhes góticos do interior do castelo até ao final do capítulo XIII:

D. Inês apareceu, e sobraçada com o conde, subia lentamente a encosta, em cujo cimo negrejava, erguido entre espessuras de sarças, o gigante da cantaria, o castelo dos Távoras, grave e carrancudo. Era negro o pensamento que voejara do coração de D. Inês para os miradouros angulares do castelo! Com a vista túrbida e perplexa, a amante de Távora parara diante daquelas paredes, como se a negridão, que as entristecia, fosse o enorme crepe do gigante levantado em seu sarcófago. Que era lá de fascinador nesse monte de pedras, que assim tratava do espírito flébil e timorato de uma virgem de dezoito anos!? Não o sabia ela mesma, talvez; não o sabia o conde; mas poderia adivinhá-lo quem, por dorida experiência de infortúnios, criasse um método de explicação entre o coração e o terror, o pressentimento e o futuro.²⁰³

O mau presságio é-nos indicado através de Inês: «Era negro o pensamento que voejara do coração (...) para os miradouros angulares do castelo!». De facto, a jovem dama sente-se pertificada quando se aproxima do castelo e contempla aterrada a imagem imponente e estranha que aquele lugar inspira. As cores, formas e sombras que o castelo de Távora possui causam receio e insegurança: «subia lentamente a encosta, em cujo cimo negrejava, erguido entre espessuras de sarças, o gigante da cantaria, o castelo dos Távoras, grave e carrancudo». Aí estão dois adjectivos que descrevem a forma grotesca do castelo, «grave» e «carrancudo», como se aquele lugar fosse um território sombrio não habitado pela presença humana, mas sim de uma existência maléfica que causa medo e desespero. Aí está portanto inevitavelmente o quadro visual clássico do *locus horrendus*. Parece mesmo que essas sensações de horror continuam a influenciar o estado anímico de algumas personagens, tal como sugere o narrador.

A presença do medieval e do ambiente antigo está patente no assombroso castelo de Távora, que inspira uma atmosfera nostálgica de um monumento histórico. Tal sensação de antigo e distante é sentido por Inês quando ouve a sineta do castelo a tocar: «Logo depois, a sineta, cuja toada soturna parecia ter pretensões a campanário de castelo feudal, fez estremecer D. Inês, que, encostada ao parapeito de um balcão, contemplava o grupo cinzento e melancólico das torres de Vila Real»²⁰⁴. No castelo de D. Chama,

²⁰³ *Idem*, p. 121.

²⁰⁴ *Idem*, p. 144.

Camilo utiliza de forma excepcional na sua obra o meio medievo para exaltar as glórias passadas de um lugar mítico que tanto o romantismo valorizou²⁰⁵.

O narrador insiste na moldagem do contexto gótico em várias ocasiões, e para isso chega a deter-se na descrição de espaços exteriores que transmitem sensações de insegurança, natureza violenta e devastação calamitosa. Assim acontece na abertura do capítulo VIII com a descrição de um espaço sombrio. Não é directamente o castelo de Lordelo, mas antes o ambiente nocturno e gótico à sua volta:

Vai alta noite. As escarpas cinzentas, que formam a eterna penha de Vila Real, rugem uma toada soturna e sussurante; é o frémito dos pinhais e dos arbustos balouçados pelo sopro cortante e gelado do Marão. Mais longe desenha-se, sob o esplendor indeciso da lua, o vulto pardacento, que muge soberbo da sua onda, engrossada pelas águas do céu: é o retrato do homem improvisado na sua majestade caduca. De entre as matas e florestas surdem guinchos melancólicos de aves, que parecem lamentar-se na sua perpétua condição de trevas. E ao poente, nuvens, que téticas e carregadas, coroam os cabeços das serras, mais tarde crescem, recrescem, e absorvem o fulgor mortiço das estrelas.

São três horas: o céu é fechado e triste como abóbada de mármore negro.²⁰⁶

Este quadro de noite assombrada e fria é um dos vários quadros que o narrador cria para libertar sensações de desconforto e de silêncio profundo que abre ao leitor uma porta para um lugar arrepiante. Só o termo «Vai alta a noite» confirma que o tempo descrito é de um momento silencioso e quieto, em que não existe movimento humano no local, para transmitir a sensação de lugar deserto e inóspito. A mesma expressão é uma forma adulterada da balada «O Noivado no Sepulcro», onde Soares dos Passos conta o reencontro de duas almas já na morte: «Vai alta a lua! Na mansão da morte / Já meia-noite com vagar soou»²⁰⁷. A sinestesia ganha forma quando «as carpas cinzentas (...) rugem uma toada soturna e sussurrante» para cruzar o efeito sonoro e visual, causador de ruído suspeito e receio. O movimento flutuante das nuvens «téticas e carregadas» são o sinal de uma tempestade que se avizinha e que trará mais caos e devastação ao espaço em redor do castelo. Todo este quadro natural e mortiço - «o céu é fechado e triste como abóbada de mármore negro» - denota o gosto pelo escuro, mesmo com a pouca presença

²⁰⁵ Aguiar e Silva enfatiza essa marca do romantismo europeu: «A Idade Média atraía a sensibilidade e a imaginação românticas pelo pitoresco dos seus usos e costumes, pelo mistério das suas lendas e tradições, pela beleza nostálgica dos seus castelos, pelo idealismo dos seus tipos humanos mais relevantes (...)» in *Teoria da Literatura*, 8ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, p. 550.

²⁰⁶ BRANCO, Camilo Castelo, *op.cit.*, p. 74.

²⁰⁷ PASSOS, António Augusto Soares dos, *Poesias*, Colecção Mnésis, Lisboa, Vega, 1983, p. 27.

do luar, para antecipar uma destruição natural do cenário que causará cada vez mais medo e pânico no leitor.

Desde o início até metade do capítulo XI, o narrador descreve uma tempestade aterradora que cria obstáculos à travessia de Inês e Manuel de Távora para fugirem do palácio de D. Cristóvão da Veiga. Toda a descrição feita, constante e ondulatória, é o reflexo de um ambiente grotesco, de *locus horrendus*, onde o ambiente agreste das tempestades e do clima sombrio são propícios a ilustrar uma paisagem oposta à ideia de amenidade:

A faixa negra da noite cinge o véu dos horizontes. A lâmpada mortiça do crepúsculo não ergueu ainda a mão invisível do Eterno, por detrás das cumeadas do Levante. Cruzam-se os tufões, que rolam dos visos penhascos das serras de Santa Bárbara, Mesio, e Marão. Ao fundo, na balça escura dos povoados, vai passando o vórtice do desbarate. Lascam-se as florestas vergadas pelos braços flexíveis da tempestade movediça. É o gigante da destruição, que finca um pé sobre as açoteias do castelo dos Távoras, outro nos torreões de Vila Real, e fustiga com o látego do destroço aquela natureza, que geme, estorcendo-se nos braços da procela.

Debaixo deste céu passa uma virgem débil, mimosa, e resignada. É como o arcanjo, no dia final, por entre as ruínas do mundo!²⁰⁸

Mais uma vez é o ambiente nocturno e sepulcral que ganha forma e força no processo descritivo do ambiente. «A faixa negra da noite cinge o véu dos horizontes» destaca os rasgos pictóricos que esta paisagem tumultuosa desperta e na sensação escura e temerosa que se apodera da paisagem. O movimento impreciso e incessante dos fenómenos naturais causa distúrbios e destruição por onde passam, pois «cruzam-se os tufões, que rolam dos visos penhascos das serras», podendo-se observar ao longe o «vórtice do desbarate». Esta tempestade descrita pelo narrador assemelha-se a uma entidade divina que é invocada pelas forças da Providência, perturbando o caminho dos amantes até ao castelo. Inês, assustada e receosa pelo futuro, é equiparada a Lúcifer na sua chegada à Terra, após a sua expulsão do Paraíso, como se a fuga do palácio do pai e o seu trajecto com Manuel de Távora para o castelo de D. Chama fossem a origem de uma cadeia de catástrofes que se avizinham: «Debaixo deste céu passa uma virgem débil, mimosa, e resignada. É como o arcanjo, no dia final, por entre as ruínas do mundo!». A prisão cortesã de D. Inês era ironicamente o seu paraíso, o seu refúgio dos perigos do mundo, mas ao aceitar fugir com o conde de S. Vicente para dar liberdade ao seu impulso

²⁰⁸ BRANCO, Camilo Castelo, *op.cit.*, p. 100.

amoroso, “libertou o mal”, a essência do seu anátema, que a perseguirá até à morte. É esse acto deliberado que causará a sua perdição, não prevendo que o abade de Vilamarim surgisse para se aproveitar de tal escândalo e iniciar o seu plano malicioso.

Simultaneamente o narrador descreve como os amantes tentam fugir com os seus cavalos no meio da tempestade e do perigo que aquele cenário aterrador desperta:

Depressa! Porque em cinco minutos, o passadiço incerto e perigoso viria a corrente absorvê-lo.

E galopavam, galopavam por aquele terreno brejoso, e cavado de lorgas e abismos. Os bulhões de ventanias contrárias brincavam com as nuvens, impeliam-nas de um para outro cabeço das montanhas, fendiam-nas umas contra o seio das outras, e os bagos de chuva glacial, e frígida, cortavam a face enregelada de D. Inês.²⁰⁹

O movimento frenético e rápido dos cavalos sugere a instabilidade do clima. O narrador intensifica cada vez mais o ambiente de tensão para que os heróis escapem ilesos da tempestade. Chega mesmo a indicar o curto espaço de tempo que eles têm para evitar o momento mais descontrolado do temporal: «*Depressa! Porque em cinco minutos, o passadiço incerto e perigoso viria a corrente absorvê-lo*». Essa ferramenta de narração ganha apoio no itálico para elaborar um discurso indirecto livre, para denunciar a proximidade entre o narrador e o pensamento das personagens em fuga. É dessa forma que evidencia o uso desse artifício para causar *suspense* no relato:

E galopavam, galopavam, porque, a cem passos, o relâmpago do sul tingia do seu clarão fúnebre os balcões e as quadrelas do castelo, cujas seteiras dir-se-iam gargantas enormes desse monstro de pedra, soprando os furacões da tempestade!

Eram trevas. Inês, se um relâmpago lhe alumiasse o abismo esvaía-se de forças a sofrer as rédeas do cavalo; mas nem o vira, nem o conde lhe advertira que as sofresse. O cavalo estacou. A cavaleira, por uma destas inexplicáveis paralisias dos sentidos externos, não ouviu, sequer, o mugido fragoroso das catadupas.²¹⁰

A precisão deste momento de perigo torna-se mais notória com o uso do termo «clarão fúnebre», dando o narrador a entender que a tormenta de que os amantes tentam escapar pode também ser o lugar da sua morte. O ambiente hostil e destrutivo ameaça as suas vidas. Esses «furacões da tempestade» soprados são metaforizados através da imagem grotesca e assustadora do castelo de Távora: «(...) e as querelas do castelo, cujas

²⁰⁹ *Idem*, p. 101.

²¹⁰ *Idem*, p. 101.

seteiras dir-se-iam gargantas enormes desse monstro de pedra, soprando os furacões da tempestade!». Todo o quadro horrendo se resume num ambiente agoirento que ameaça a vida dos amantes, como um presságio da verdadeira tragédia. A partir daqui o próprio cenário bizarro começa a “engolir” as personagens, isto é, por muito cuidado que tenham em tentar seguir com o seu caminho, aquela tempestade acaba por causar-lhes problemas, ao ponto de se magoarem e perderem um cavalo a meio da travessia devido ao violento temporal.

No início do capítulo XII o narrador chama a atenção para os estragos deixados pela tempestade descrita no capítulo anterior. Os troços de árvores caídos, a lama, tudo consequência deixada pela horrível tormenta que assolou a paisagem onde se desenrola a narrativa, deixando a marca proporcionada pelo seu *locus horrendus*:

Os moradores de Vila Real apinhavam-se nas cristas das colinas para admirarem a cheia nunca vista do rio Córrego, que refervia lá em baixo debatendo-se no angustiado leito de rocha viva. Contavam-se os destroços da tempestade. Consignava-se a noite passada, como uma dessas revoluções da natureza, que anunciam a próxima dissolução do universo. Viam-se choupanas inteiras com os seus colmados a branquejarem nas águas lodosas da torrente, toros enormes de árvores, tombadas do pendor das matas, aparelhos e armações de moinhos, e reses afogadas em seus currais.²¹¹

A descrição do narrador está carregada de hiperbolismo ao indicar a dimensão dos elementos da natureza como formas volumosas despejadas pela força da tempestade. Esse exagero sentido na descrição justifica o efeito catastrófico, que o narrador profetiza ironicamente, quando diz: «Consignava-se a noite passada, como uma dessas revoluções da natureza, que anunciam a próxima dissolução do universo». A numeração de objectos de grande dimensão apela à força violenta que a tempestade teve: «Viam-se choupanas inteiras com os seus colmados a branquejarem nas águas lodosas da torrente, toros enormes de árvores, tombadas do pendor das matas, aparelhos e armações de moinhos, e reses afogadas em seus currais». Com todos estes exemplos verificamos a força invisível que assola as personagens. Não só o abade de Vilamarim é um mensageiro do mal que traz um presságio de terror, mas também todos aqueles elementos físicos e naturais que complementam o meio terrífico no seu todo: «Desde cedo, nota-se a presença de uma força superior, avassaladora, que se apodera despoticamente das criaturas. O castelo,

²¹¹ *Idem*, p. 107.

«grave e carrancudo» antropomorfiza-se, tal como acontecera com a tempestade que devasta tudo, com os seus terríveis braços»²¹².

Já num outro pólo, não forçosamente oposto ao *Anátema*, encontramos o *negro* ou o realismo social em *Mistérios de Lisboa*, que segue o modelo romanescos de Eugène Sue. Entenda-se aqui o romance negro como uma derivação do romance gótico em que se ausenta o sobrenatural para dar lugar às narrativas de lances sentimentais e misteriosos inspiradas nos traços psicológicos que ao longo da leitura se descobrem cada vez mais. É por isso que o romance negro ou obra do realismo social procura desvendar os aspectos caóticos do interior das personagens enquanto elas se confrontam com elas mesmas:

Nesta apreciação ressalta o traço que dá (...) especial relevo no quadro geral da nossa ficção *negra* - o interesse com que foca as lutas interiores dos seus heróis, o *negro* psicológico, as tempestades de paixões exacerbadas (...). Neste aspecto, Herculano é não só importante na literatura «gótica» e *negra* em geral do século XIX, mas também, e sobretudo, como precursor das modernas tendências que estudam os «subterrâneos da alma».²¹³

A personagem principal deste romance, o padre Dinis Ramalho e Sousa, é o que melhor realça o percurso negro de uma individualidade que vive sob uma pesada sina que lhe traz infortúnio desde o berço. Ao longo da sua vida é marcado por eventos proféticos que jogarão com as suas múltiplas identidades²¹⁴. Dos eventos de maior dimensão vital para a personagem surgirão outras situações de grande importância no cruzamento com as outras personagens principais.

Mistérios de Lisboa é um típico romance folhetinesco escrito e produzido de maneira episódica com traços de *suspense* e mistério para entreter continuamente o leitor. A tiragem de capítulos que saíam semanal ou mensalmente servia para criar uma forma de leitura faseada e empolgante com aventuras de mistério, crime e histórias do fantástico. Veja-se o caso em que Camilo seguiu essa moda através dos exemplos

²¹² HENRIQUES, Marisa, «Teias melodramáticas em *O Bem e o Mal* e *Anátema* de Camilo Castelo Branco», Coimbra, Universidade de Coimbra, s.d., p. 18.

²¹³ SOUSA, *op.cit.*, p. 61.

²¹⁴ Identidades essas que são assumidas em *Mistérios de Lisboa* (1854) e a sua prequela *Livro Negro de Padre Dinis* (1855), este último que conta as suas origens. Cf. MARINHO, Maria de Fátima, «O Romance-folhetim ou o Mito da Identidade Encoberta» in *Intercâmbio*, revista de Estudos Franceses da Universidade do Porto, n.º2, 1991, pp. 44-58.

estrangeiros, como *Les Mystères de Paris* (1842-43) de Eugène Sue e *The Mysteries of London* (1845) de George W. Reynolds:

A primeira novela que se pode considerar integrada neste género é *Frei Paulo ou os Doze Mistérios de Lisboa* (1844), começada por António Pinto da Cunha Soto-Maior, mas devida, na sua maior parte, a Aires Pinto de Sousa. (...) A influência de *Os Mistérios de Paris*, de Sue, exerceu-se directamente nos *Mistérios de Lisboa*, de Alfredo Hogan (1851), e na novela de Camilo com o mesmo título (1854).²¹⁵

A partir daqui verificamos a vaga de romances com o nome-código «mistérios», e que decorriam sempre do mesmo princípio de enveredar por narrativas melodramáticas com ambiente de mistério e intriga. A moda prevaleceu no contexto europeu e assim encontramos a publicação de romances que seguem a sombra da palavra «mistério», proporcionando uma onda comercial de grande aderência:

Os Mistérios do Povo, de Eugène Sue; *Os Segredos dum Cemitério*, de Léon Gozlan; e outras do mesmo género de Paul Féval, Frédéric Soulié, Wenceslau Ayguals, etc. (...) É então que surgem entre nós excitantes *Mistérios de Lisboa*, cujo título é um decalque de muitos outros, a começar nos *Mystères de Paris* (1843): *Les Mystères de Province*, de Balzac, *Les Mystères de la Bastille*, de Jacob, *Mystères de Londres*, de Paul Féval, *Les Vrais Mystères de Paris*, de Vidocq.²¹⁶

Tal como nos deixa ver Maria Leonor Machado de Sousa, essa voga repercutiu-se tanto ao longo do século XIX que até Eça de Queirós, juntamente com Ramalho Ortigão, lançaram o bem-sucedido *Mistério da Estrada de Sintra* (1870):

A atracção pelo horror não desapareceu com os escritores românticos. Os homens da geração de 70 não conseguem escapar-lhe, e em todos eles encontramos vestígios mais ou menos fortes dessa atracção, mesmo quando seguida por brincadeira, como aconteceu em *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870), onde mais uma vez um complicado enredo pôs tais dificuldades aos seus autores, Ramalho Ortigão e Eça de Queirós, que estes desistiram de o terminar.²¹⁷

Mistérios de Lisboa de Camilo é o romance que segue por excelência o modelo folhetinesco das histórias de *suspense*, implicando vidas de várias personagens num cenário sombrio e arrepiante. De facto, este romance tem uma elaboração tão exigente e

²¹⁵ SOUSA, *op.cit.*, p. 62.

²¹⁶ COELHO, Jacinto do Prado, *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, 2ª ed., Colecção Temas Portugueses, Lisboa, IN-CM, 1981, vol. I, p. 287.

²¹⁷ SOUSA, *op.cit.*, p. 71.

enredada que o narrador faz ecoar a força do título do romance em várias ocasiões. Vejam-se os seguintes exemplos que ilustram esse eco da palavra que vagueia entre as personagens e momentos de narração:

- O mistério é provocador.²¹⁸

- Aqui tem o que é um mistério aflitivo, insuportável.²¹⁹

A casa a cuja porta parara a carruagem, era justamente a mesma em que, dezasseis anos antes, vivera sua irmã, Antónia. Como ela, havia ali uma mulher misteriosa.²²⁰

- Padre Dinis é um ente misterioso.²²¹

- A fortuna usurpada, por um misterioso processo da Divina Providência, desapareceu.²²²

A identidade de Padre Dinis é muito ambígua, já que este tem várias máscaras ao longo das duas obras, como se a sua posição não fosse obrigatoriamente a de um servidor eclesiástico, mas antes de um conjunto de facetas. Facetas que são necessárias para interagir nas diferentes situações e intervir em prol da justiça. O seu percurso é desconhecido, nunca se sabe ao certo das suas verdadeiras intenções. Ele age sempre correctamente com os outros com o fim de evitar tragédias. É um portador da verdade ou segredo que guarda sobre as pessoas com quem se cruzou. Nesse sentido pode ser tanto uma forma de salvação como um presságio inevitável para a tragédia. É como se cada uma das suas acções fosse o gatilho para desencadear uma mudança no destino das outras personagens. É também certo que a sua presença está constantemente ligada ao ambiente trágico, tal como acontece com a morte do conde de Santa Bárbara, em que o padre toma conhecimento e acompanha Ângela de Lima a lutar contra o seu sofrimento:

Minha mãe soluçava, debulhada em lágrimas, com os cabelos desgrenhados, e a face escondida entre as mãos. Padre Dinis, conhecedor de todas as vicissitudes do sofrimento, e dos sofrimentos de todo o género, não lhe abafou a respiração da alma. Deixou-a falar e chorar. Feriu-lhe todas as cordas da sensibilidade. Estimulou-lhe todos os sentimentos que podiam ser delidos por lágrimas. O homem de coração poderia ali parecer um cínico, experimentador do quilate dos padecimentos alheios. Qualquer outro viria ali refutar uma dor legítima com frivolidades de consolações piegas. Ele não. Aplicava o ferro candente à ferida, exacerbava-lhe a dor, para queimar-lhe as excrescências, e curar com o maior tormento de instantes o mal que os paliativos, muitas

²¹⁸ BRANCO, Camilo Castelo, *Mistérios de Lisboa*, (prefácio de João Tordo), Matosinhos, QuidNovi, 2010, p. 241.

²¹⁹ *Idem*, p. 255.

²²⁰ *Idem*, p. 352.

²²¹ *Idem*, p. 382.

²²² *Idem*, p. 416.

vezes, e com espaço longo de sofrimentos menores, deixam entrar a morte nas entranhas.²²³

Outra característica que também está inerente à personalidade do padre Dinis é o carácter sinistro ou mórbido. Maria de Fátima Marinho chegou mesmo a mencionar essa característica de padre Dinis no seu ensaio «Camilo Castelo Branco e a atracção do horrível»:

Em *Mistérios de Lisboa*, D. Álvaro de Albuquerque, agora frade (frei Baltasar), transporta os ossos da antiga amante, Silvina, para não se esquecer do seu crime. Quando se dá o reconhecimento e ele se descobre pai de Padre Dinis, lega-lhe os ossos da mãe. Este, mais tarde, pede para exumar os ossos do pai, numa cena digna de qualquer romance gótico²²⁴.

Aquilo que distingue estes dois padres em análise, de *Anátema* e de *Mistérios de Lisboa*, é o facto de ambos estarem separados pela linha maniqueísta do bem e do mal. Enquanto padre Carlos da Silva é a encarnação demoníaca do indivíduo que segue o caminho da vingança num cenário gótico, padre Dinis é a figura humana que segue o bem, mas encontra-se amaldiçoado pelo infortúnio. No capítulo do livro quarto, testemunhamos um padre Dinis dessolado pela morte de Ângela de Lima, além de se notar o campo de cadáveres ao redor. O ambiente sombrio e fúnebre força o clérigo a autoculpabilizar-se pela infelicidade das outras personagens:

A carruagem circungirou aquela seara de mortos, sem número, sem sinal, acumulados aos três e quatro da mesma família, no mesmo fosso, e envoltos no mesmo lençol.

Além, do extremo do descampado, levantava-se uma como baliza, vigia de mortos, um vulto escuro, que Eugénia conheceu pelos olhos do coração.

(...) Consultaram-se se deviam perturbar aquele homem, de braços cruzados, e os olhos mergulhados no cômodo de saibro, como se daquele chão devesse levantar-se o ente que suas mãos ajudaram a reclinar no leito gelado.

- Pois que quereis, cegos? Não vedes em mim uma auréola de fogo sinistro? Tudo o que se aproxima de mim, cai. Respiro a morte... Quem viver do ar, que me rodeia, morrerá.²²⁵

²²³ *Idem*, pp. 197-198.

²²⁴ MARINHO, Maria de Fátima, «Camilo Castelo Branco e a atracção do horrível», in AA.VV, *I Encontro de Estudos Românticos*, Porto, FLUP, 2003, p. 34.

²²⁵ BRANCO, Camilo Castelo, *op.cit.*, pp. 432-433.

Padre Carlos da Silva e padre Dinis são ambos mensageiros das desgraças e dos eventos trágicos que irão arruinar a vida dos heróis da narrativa, sendo que *Anátema* é o modelo do terror gótico tanto em localização como em ambiente. Já os *Mistérios de Lisboa* retratam o cruzamento de várias vivências num contexto contemporâneo e histórico, sendo que esta ficção tem como foco as movimentações de padre Dinis, em que vive para ajudar os outros, ainda que os ecos da morte o persigam²²⁶.

O interessante é ver como o terror criado nestes romances de Camilo representam o estado frio, cruel e difícil de viver numa sociedade com problemas de natureza vária. Problemas que chegam a descontrolar o raciocínio humano, ao ponto de o levar à loucura devido ao dinheiro, aos amores impossíveis e aos crimes perpetuados que constroem a face mórbida e decadente da sociedade, tal como Camilo já antecipara no seu primeiro romance:

Há crimes que se não crêem, nem se adivinham. E contudo, hoje mesmo neste século humanitário e socialista, muitos crimes se passam nas trevas, e se remexem no lodo de algumas consciências, escondidas por detrás de uma estudada pureza de fisionomia...²²⁷

Considerações Finais

Este trabalho procurou analisar a figura dos padres na obra ficcional de Camilo Castelo Branco, sob a forma de máscaras de natureza distinta. Assim, tipificámos essas diferentes máscaras que Camilo pintou nas suas obras, sendo que todas elas acarretam distintas funções na narrativa.

Podemos ver que a evolução de Camilo como romancista teve vários alicerces, sendo que a sua visão no meio em que se inseria captou os acontecimentos da realidade em que vivia, permitindo-lhe acompanhar as evoluções políticas, sociais e culturais do país. É graças ao surgimento do romance-folhetim que terá portas abertas para a sua

²²⁶ Existem outros casos menores de padres que surgem como mensageiros de um ambiente negro da narrativa social oitocentista que Camilo produziu, tais como o Abade de Espinho em *O Retrato de Ricardina* (1868) e o padre Justino em *Eusébio Macário* (1879) e *A Corja* (1880).

²²⁷ BRANCO, Camilo Castelo, *Anátema*, p. 282.

formação literária, processo pelo qual ganhará maturidade como escritor. Juntamente com a sua acérrima vontade de escrever, Camilo aproveita esse meio jornalístico e o folhetim, publicando imensas histórias que lhe darão reputação, alcançando a posição de romancista por excelência.

Verificamos que Camilo possuía um forte espírito religioso de cultura essencialmente católica graças à educação e formação que os padres António de Azevedo e Manuel da Lixa proporcionaram. Seguindo as directrizes de ambos padres, Camilo manifestou através da sua obra literária uma tremenda preocupação com as fragilidades que a Igreja sofria no seu tempo e com isso quis resgatar uma sociedade católica das sombras que a guerra civil acicatou. Ainda que não completasse a sua formação de seminarista na diocese do Porto, o pouco tempo que esteve lá deu-lhe conhecimentos e experiência acerca do mundo clerical, o que se repercute na destreza e verosimilhança como os seus narradores descrevem cenas típicas do mundo clerical nos seus romances.

Foi nossa intenção comprovar que algumas personagens clericais vistas à lupa do narrador camiliano tornam possível desempenhar um conjunto de acções de profunda complexidade para uma melhor interacção na narrativa. São disso melhor exemplo o padre Pires de *A Filha do Arcediago* e o abade Leonardo Queirós de *O Retrato de Ricardina*. Enquanto no primeiro notamos a soma de mensagens bíblicas em latim que o narrador introduz para reforçar a verosimilhança da sua figura e com ele fazer uma crítica mordaz ao clero do seu tempo, no segundo encontramos uma situação conflituosa que expõe dois padres ideologicamente distintos. No caso deste último romance, o narrador coloca o abade de Espinho como o centro dos grandes acontecimentos ao longo da narrativa, isto é, ele expõe tanto as vitórias como as derrotas sucessivas de Leonardo Queirós para exprimir com rigor a imagem austera de um clérigo rico e vil do seu tempo. Para isso, o abade ordena que as suas filhas casem com os primos da família Pimentel, obriga Ricardina a enclausurar-se num convento e manda perseguir e matar Bernardo Moniz. Além deste conjunto de comportamentos autoritários, o narrador é criticamente implacável quando quer distinguir os clérigos de boa conduta com os de má conduta. Tal exigência é visível quando decide colocar em confronto momentâneo o abade de Espinho com o Bispo de Lamego. O primeiro é o arquétipo da figura austera e malévola que age segundo uma mentalidade grosseira e quase desumana. Já o segundo é a imagem de um clérigo justo, politicamente correcto e defensor da causa humana, sinal que é compreendido ao proteger Clementina e Ricardina no Convento das Chagas. Portanto, a

necessidade que o narrador sente ao colocar dois padres ideologicamente diferentes serve para demonstrar a preocupação de sensibilizar o leitor para uma realidade religiosa complexa e, por vezes, estratificada no ponto de vista moral. Entre os muitos casos presentes na novelística de Camilo, estes são os melhores modelos que podemos aplicar para explicar a forma erudita e crítica do narrador quando utiliza as personagens clericais para manifestar um conceito.

A galeria de padres na obra literária de Camilo é, sem dúvida, vasta, mas nunca até ao momento foi feita uma catalogação desses diferentes padres para os podermos analisar segundo a sua finalidade em cada texto camiliano. É por isso que a tipologia sugerida no capítulo IV é útil para sabermos encontrar o lugar de cada personagem clerical nas obras de Camilo. Partindo do artigo de Maria de Fátima Marinho, podemos constatar níveis de grande importância.

Não raro, os padres malditos têm a sua génese no pecado que lhes amaldiçoa a vida e a identidade, convertendo-se em figuras tirânicas e desprezíveis, cuja função é a de travar a felicidade dos protagonistas, nem que para isso tenham de mentir ou até mesmo matar. Os padres benevolentes são, por seu lado, os martirizados e vítimas dos liberais que destruíram as casas monásticas e expulsaram os frades das suas ordens. Além dessa faceta, o padre é também visto como herói romântico, na medida em que luta incansavelmente para ajudar os outros, cumprindo os seus votos e olhando sempre com esperança para um futuro melhor. Em contrapartida, os padres corruptos são indivíduos falsos perante a lei da religião, isto é, professam segundo intenções infames para atingir certos fins, como para aceder a regalias e outros benefícios. Não excluindo aqueles que procuram a riqueza, o luxo, a gula e a soberba, os padres corruptos são aqueles que violam as leis do seu exercício para alterar a ordem natural das acções, onde os hipócritas e mentirosos se tornam vencedores.

Em Camilo há também padres que criam família. Os bons são aqueles que adoptam filhos para os educar e formar segundo os bons princípios cristãos. Já os maus são pais cujo fruto herdará (ou não) os pecados do progenitor, mas aqui estes padres, regra geral, aproveitam-se da família de maneira maligna para atingir as suas ambições. Entre estas categorias, encontraremos sempre as inúmeras referências passageiras a padres que complementam o universo camiliano. Vemo-los desde aqueles que surgem para escutar

as últimas palavras de um moribundo, até àqueles que professam as missas em várias situações de carácter semelhante.

Em Camilo existe uma veia do terror que desenvolveu ao longo da sua obra ficcional, em particular nas décadas de 1850 e 1860. Destacam-se neste domínio «A caveira» (*Cenas Contemporâneas*, 1855), *Livro Negro de Padre Dinis* (1855), *Coisas Espantosas* (1862), *O Esqueleto* (1865), *Voltareis, ó Cristo?* (1871), etc. Camilo faz convergir o gótico inglês de matriz sobrenatural com o terror psicológico potenciado em ficções determinadas pelo certo realismo social, criando narrativas melodramáticas e misteriosas que colocam as personagens em enredos emocionantes. É por isso que os padres Carlos da Silva e Dinis Ramalho e Sousa são arautos do terror, os mensageiros de um presságio lúgubre e assustador que atormentará as outras personagens. Dessa mensagem de horror podemos captar os ambientes de medo, estranheza, mistério, a doença e inclusive a morte, pois o mal que está inerente a estes padres malditos não é controlado por eles, mas antes pela força da Providência.

A pesquisa em torno destas obras literárias sobre padres permitiu-nos apreender o pensamento e a marca inovadora, revolucionária, para recuperar o termo de Abel Barros Baptista, da obra romanesca de Camilo Castelo Branco. E o que podemos ver ao longo dela é um Camilo intemporal, um Camilo irónico (as agruras da vida, tanto suas como alheias, eram enfrentadas com ironia), mordaz (como o grande mestre Cervantes), de sarcasmo violento. Assistimos a um Camilo que se apropria e subverte os códigos da estética romântica, reavaliando criticamente a sociedade da sua época, contraditório nas questões da fé e um humanista.

Sobre este traço camiliano afirmou Teixeira de Pascoaes:

(...) existe nele também o ser humano ou metafísico, o interrogador da vida e da morte, e o terrível juiz da Providência. Não se lastima dela: criva-a de sarcasmos ou flechas, e ajoelha diante uma cruz, banhado de lágrimas. Chegamos à blasfémia e à oração, à própria essência do seu drama religioso em que surgem os seus heróis e heroínas como irrompidos do fogo do inferno para o céu.²²⁸

²²⁸ PASCOAES, Teixeira de, *O Penitente (Camilo Castelo Branco)*, 2ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 1985, p. 20.

É de notar que na obra de Camilo os padres marcam uma notável presença e ganham um novo significado, como entidades humanas que estabelecem tanto moral como espiritualmente um elo de ligação entre o mundo terreno e o mundo sobrenatural. Neste aspecto último são os padres malditos os que mais sobressaem intensificando pela sua intervenção a marca melodramática dos romances.

Os padres em Camilo tanto se apresentam como indivíduos estranhos, mesquinhos, calculistas, influenciando pela palavra a mente das outras personagens, com alguma ânsia de vingança, corruptos, como são benevolentes, exemplares e compreensivos. Apresentam-se também como clérigos desconcertantes e de natureza questionável e até pais de família, retratados com crítica contundente. Aí se apresentam, numa verdadeira realidade social da época, onde são reveladas as suas fragilidades enquanto homens, quando praticam no dia-a-dia normas contrárias às pregadas por eles próprios. Chegam a violar o exercício das suas funções, ao serviço de uma Igreja que escolheram de livre vontade e à qual prestaram juramentos.

Camilo Castelo Branco seguramente não foi o único escritor português a abordar a temática da figura do padre na literatura portuguesa. Mas foi aquele que mais a desenvolveu ao longo da sua vasta obra, com mestria, ironia, crítica mordaz, deixando-nos uma multifacetada galeria de padres típicos (ou atípicos) da época. Por conseguinte, encontraremos sempre estas figuras humanas na ficção camiliana como ecos recriados de uma realidade histórica e religiosa de um tempo português de mudança.

BIBLIOGRAFIA:

AA.VV., *Tradução do Novo Mundo das Escrituras Sagradas*, São Paulo, Sociedade Torre de Vigia de Bíblias e Tratados, 1992.

BAPTISTA, Abel Barros, *Camilo e a Revolução Camiliana*, Lisboa, Quetzal Editores, 1988.

BRAGA, Teófilo, *História da Literatura Portuguesa VI – O Ultra-Romantismo*, Coleção Livros de Bolso, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1986.

BRANCO, Camilo Castelo, *O Clero e o Sr. Alexandre Herculano*, Lisboa, Imprensa Francisco Xavier de Sousa, 1850.

_____, «Introdução», *A Cruz*, 8 de Janeiro, 1853.

_____, *Anátema*, Coleção Biblioteca Camilo Castelo Branco, 10ª ed., Lisboa, Editora Planeta DeAgostini, edição original da Parceria António Maria Pereira, 2005.

_____, *Mistérios de Lisboa*, (prefácio de João Tordo), Matosinhos, QuidNovi, 2010.

_____, *Livro Negro de Padre Dinis*, Mem Martins, Publicações Europa-América, s.d., volumes I e II.

_____, *A Filha do Arcediago*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2001.

_____, *O Bem e o Mal*, 9ª ed., Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1936.

_____, *Lágrimas Abençoadas*, 8ª ed., Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1960.

_____, *O Marquês de Torres Novas*, in *Teatro I*, 5ª ed., Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1968.

_____, *A Filha do Doutor Negro*, 8ª ed., Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1971.

_____, *No Bom Jesus do Monte*, Coleção Lusitânia, Porto, Lello & Irmão Editores, s.d.

_____, *O Romance de um Homem Rico* (selecção e notas de Alexandre Cabral), Lisboa, Livros Horizonte, 1981.

_____, *Cenas da Foz*, in *Obras Completas de Camilo Castelo Branco*, (dir. Justino Mendes de Almeida), Porto, Lello & Irmão Editores, 1983, vol. II.

_____, «O esqueleto», in *Obras Completas de Camilo Castelo Branco*, Porto, Lello e Irmão Editores, 1988, vol. IX.

_____, *Horas de Paz*, in *Obras Completas de Camilo Castelo Branco*, (dir. Justino Mendes de Almeida), Porto, Lello & Irmão Editores, 1991, vol. XVII.

_____, *O Retrato de Ricardina*, 4ª ed., Mem Martins, Publicações Europa-América, 2000.

_____, *Eusébio Macário – História natural e social de uma família no tempo dos Cabrais*, Lisboa, Alethêia Editores, 2016.

_____, *A Corja*, Lisboa, Alethêia Editores, 2015.

_____, *Maria, não me Mates que Sou Tua Mãe!*, in *Literatura de Cordel. Uma Antologia*, (org. José Viale Moutinho), Lisboa, Temas e Debates, 2017.

CABRAL, Alexandre, *As Polémicas de Camilo - I* (recolha, prefácio e notas de Alexandre Cabral), Lisboa, Portugália Editora, 1964.

_____, *Estudos Camilianos I*, Porto, Editorial Inova, 1978.

_____, *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, Lisboa, Caminho, 1988.

COELHO, Jacinto do Prado, *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, Coleção Temas Portugueses, 2ª ed., Lisboa, IN-CM, 1981, volumes I e II.

CRUZ, Manuel Braga da, «Os católicos e a política nos finais do século XIX», *Análise Social*, vol. XVI (61-62), 1º. 2º, 1980, pp. 259-270.

DAMIANI, Sancti Petri. S.R.E., *Opera Omnia*, Bassani, 1783.

DIX, Steffen, «As esferas seculares e religiosas na sociedade portuguesa», *Análise Social*, vol. XLV, (194), Lisboa, 2010, pp. 5-27.

HAUSER, Arnold, *História Social da Literatura e da Arte*, 3ª ed., São Paulo, Editora Mestre Jou, 1982.

HENRIQUES, Marisa, «Teias melodramáticas em *O Bem e o Mal* e *Anátema* de Camilo Castelo Branco», Coimbra, Universidade de Coimbra, s.d.

HERCULANO, Alexandre, *Eu e o Clero (carta ao EM.º cardeal-patriarca)*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1850.

LOPES, Óscar, *Ensaios Camilianos*, (organização, prefácio e notas de Luís Adriano Carlos), Porto, Fundação Engenharia António de Almeida, 2007.

LOURENÇO, João, «Getsémani», in AA.VV., *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura – Edição Século XXI*, volume XIII, Lisboa, Editorial Verbo, 2000, p. 379.

MANGHAM, Andrew, *The Cambridge Companion to Sensation Fiction* (ed. Andrew Mangham), Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

MARINHO, Maria de Fátima, «O romance-folhetim ou o mito da identidade encoberta», *Intercâmbio*, Revista de Estudos Franceses da Universidade do Porto, nº2, 1991, pp. 44-58.

_____, «Camilo e a atracção do horrível», in AA.VV., *I Encontro de Estudos Românticos*, Porto, FLUP, 2003, pp. 27-35.

_____, «Padres e frades: de malditos a corruptos», *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, vol.XXII, II série, 2005, pp. 221-234.

NETO, Vítor, «O Estado e a Igreja», in AA.VV., *História de Portugal*, (dir. José Mattoso), s.l., Círculo de Leitores, 1993, vol. V, pp. 265-283.

_____, *O Estado, a Igreja e a Sociedade em Portugal – 1832-1911*, Coimbra, FLUC, 1996.

OLIVEIRA, Paulo Motta, «Cartografia de muitos embates – A ascensão do romance em Portugal», *Floema*, Ano VII, n. 9, jan./jun. 2011, p. 249-282.

OUTEIRINHO, Maria de Fátima, «Jornalismo e Literatura: Espaços e processos de liminaridade», in AA.VV., *Literatura Culta e Popular em Portugal e no Brasil. Homenagem a Arnaldo Saraiva*, (coord. Isabel Morujão e Zulmira C. Santos), Porto, Edições Afrontamento, 2011, pp. 102-107.

_____, «Da crónica-folhetim no oitocentismo português: Algumas (in)visibilidades», in AA.VV., *Entre Classicismo e Romantismo. Ensaios de Cultura e Literatura*, (org. Jorge Bastos da Silva e Maria Zulmira Castanheira), Porto, FLUP, 2013, pp. 159-171.

PASCOAES, Teixeira de, *O Penitente (Camilo Castelo Branco)*, 2ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 1985.

PASSOS, António Augusto Soares dos, *Poesias*, Coleção Mnésis, Lisboa, Vega, 1983.

REAL, Miguel, *Introdução à Cultura Portuguesa*, (prefácio de Guilherme D'Oliveira Martins), Lisboa, Planeta Manuscrito, 2011.

RÉGIO, José, «Camilo, o romancista português», in *Ensaios de interpretação crítica*, Lisboa, Portugália Editora, 1964.

RODRIGUES, Manuel Augusto, «Problemática religiosa em Portugal no século XIX, no contexto europeu», *Análise Social*, vol. XVI (61-62), séries 1º-2º, 1980, pp. 407-428.

ROSADO, Teresa Manuela Fadista da Cruz, *Camilo e Eça: O Apelo do Horror*, Lisboa, FLUL, 2004.

SARAIVA, António José, *História da Literatura Portuguesa*, 6ª ed., Coleção Saber, Lisboa, Publicações Europa-América, 1961.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 8ª ed., Coimbra, Edições Almedina, 2011.

_____, *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta, 1990.

SILVA, Francisco Rebelo da, «Jornais e revistas do Porto no tempo de Camilo», *Bibliotheca Portucalensis*, II série, nº5, Porto, 1990, pp. 119-141.

SOBREIRA, Luís, «Uma imagem do campo literário português no período romântico através dos best-sellers produzidos entre 1840 e 1860», in *ESTUDOS LITERÁRIOS / ESTUDOS CULTURAIS*, Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada (Universidade de Évora, Maio 2001), Associação Portuguesa de Literatura Comparada / Universidade de Évora, CD-ROM, vol. I, 2004.

SOUSA, Maria Leonor Machado de, *O “Horror” na Literatura Portuguesa*, Colecção Biblioteca Breve, Lisboa, ICP, 1979.